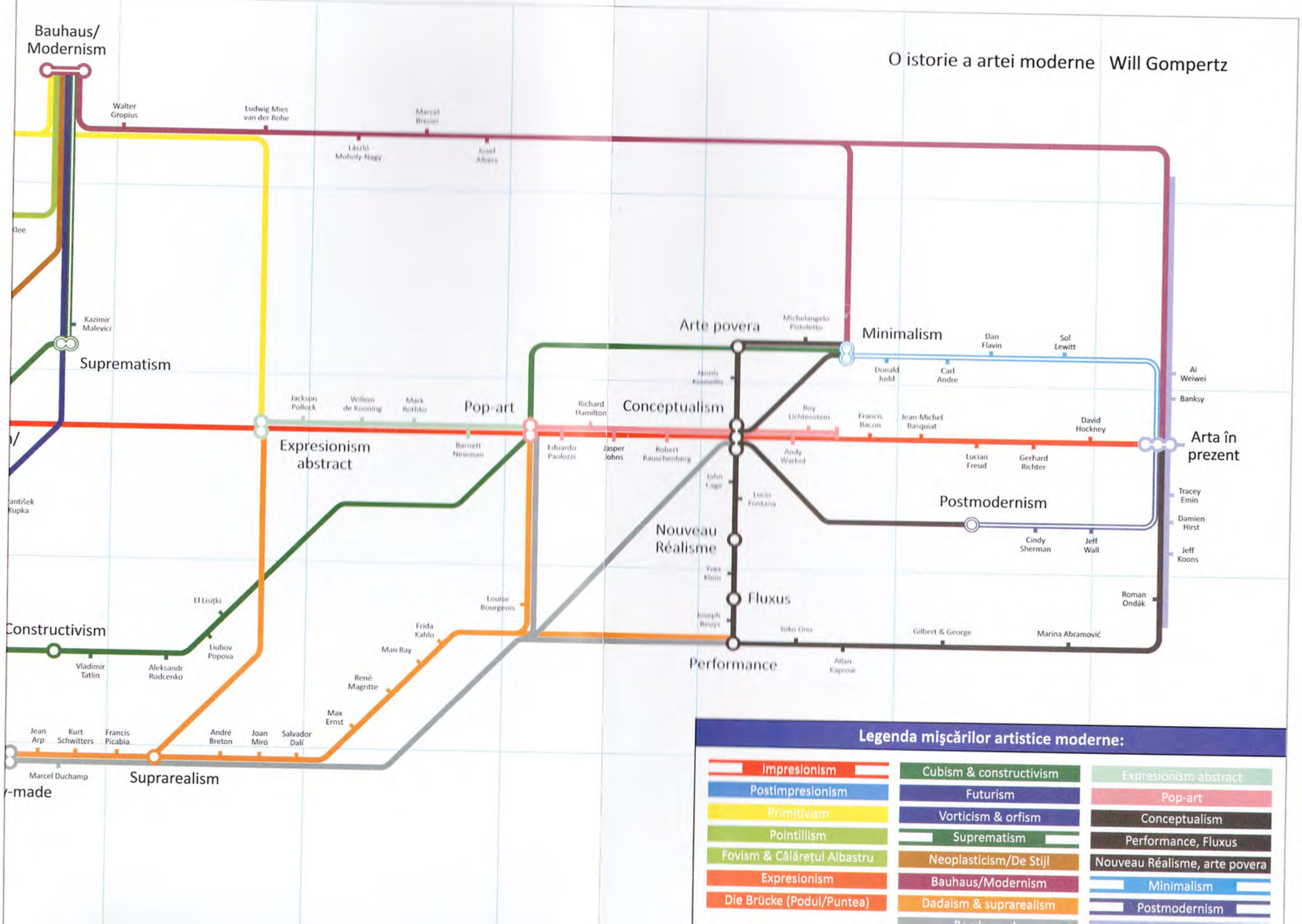
Will GOMPERTZ

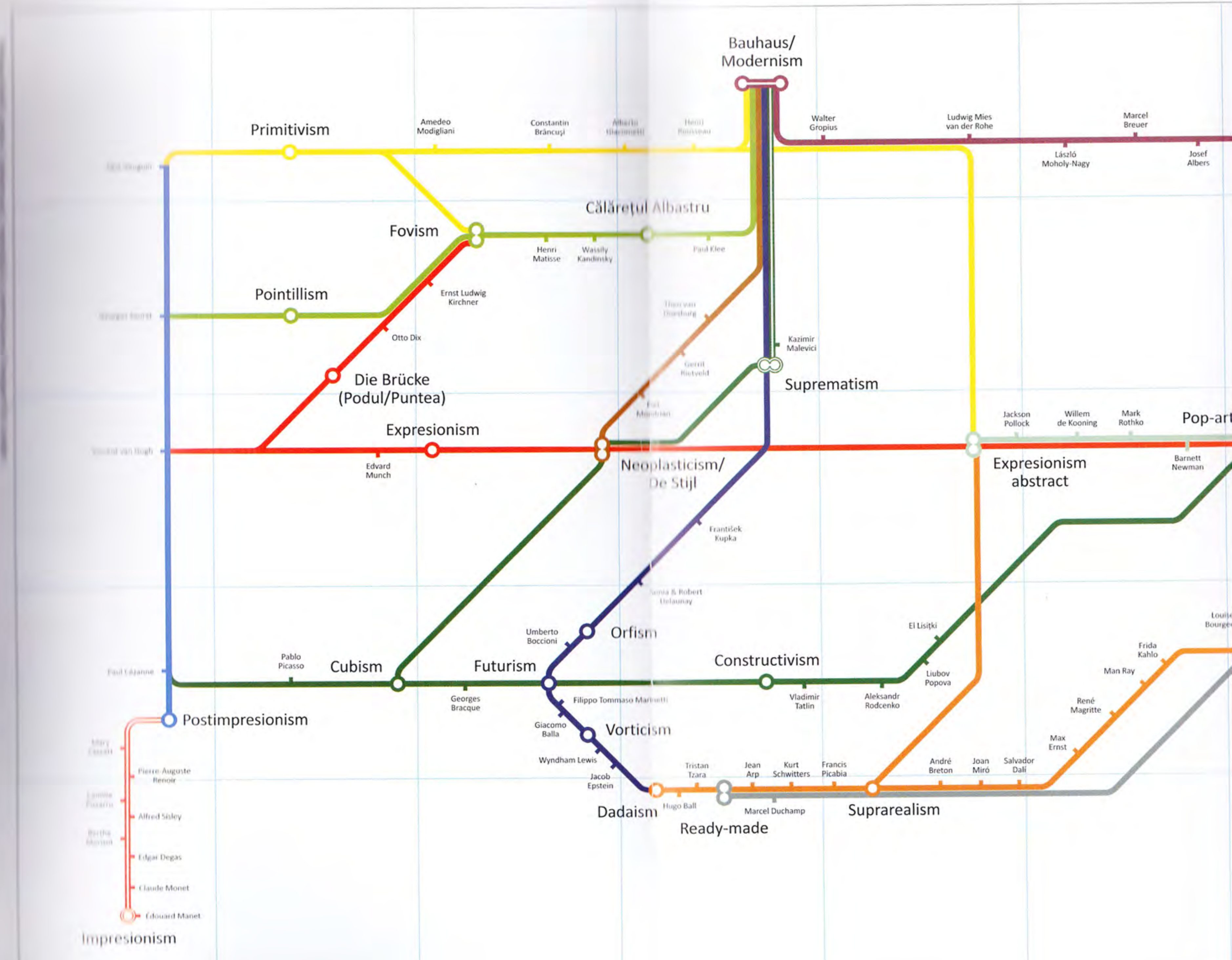
O ISTORIE A ARTEI MODERNE

Tot ce trebuie să ştii despre ultimii 150 de ani

POLIROM

COLECȚIA DE ARTĂ


O istorie a artei moderne
Will Gompertz
Bauhaus/ Modernism
Walter Gropius
Ludwig Mies van der Rohe
László Moholy-Nagy
Marcel Breuer
Josef Albers
Klee
Kazimir Malevici
Suprematism
František Kupka
Jackson Pollock
Willem de Kooning
Mark Rothko
Pop-art
Barnett Newman
Expresionism abstract
Constructivism
Vladimir Tatlin
Aleksandr Rodcenko
El Lisițki
Liubov Popova
Jean Arp
Kurt Schwitters
Francis Picabia
Marcel Duchamp
-made
Suprarealism
André Breton
Joan Miró
Salvador Dalí
Max Ernst
René Magritte
Man Ray
Frida Kahlo
Louise Bourgeois
Richard Hamilton
Eduardo Paolozzi
Jasper Johns
Robert Rauschenberg
Conceptualism
Janis Kounellis
Arte povera
Michelangelo Pistoletto
John Cage
Lucio Fontana
Nouveau Réalisme
Yves Klein
Fluxus
Joseph Beuys
Yoko Ono
Performance
Allan Kaprow
Roy Lichtenstein
Andy Warhol
Minimalism
Donald Judd
Carl Andre
Dan Flavin
Sol Lewitt
Francis Bacon
Jean-Michel Basquiat
Lucian Freud
Gerhard Richter
David Hockney
Postmodernism
Cindy Sherman
Jeff Wall
Gilbert & George
Marina Abramović
Roman Ondák
Arta în prezent
Ai Weiwei
Banksy
Tracey Emin
Damien Hirst
Jeff Koons
Legenda mişcărilor artistice moderne:
Impresionism
Postimpresionism
Primitivism
Pointillism
Fovism & Călărețul Albastru
Expresionism
Die Brücke (Podul/Puntea)
Cubism & constructivism
Futurism
Vorticism & orfism
Suprematism
Neoplasticism/De Stijl
Bauhaus/Modernism
Dadaism & suprarealism
Expresionism abstract
Pop-art
Conceptualism
Performance, Fluxus
Nouveau Réalisme, arte povera
Minimalism
Postmodernism


Bauhaus/
Modernism
Walter Gropius
Ludwig Mies van der Rohe
László Moholy-Nagy
Marcel Breuer
Josef Albers
Primitivism
Paul Gauguin
Amedeo Modigliani
Constantin Brâncuși
Alberto Giacometti
Henri Rousseau
Fovism
Călărețul Albastru
Henri Matisse
Wassily Kandinsky
Paul Klee
Pointillism
Georges Seurat
Ernst Ludwig Kirchner
Otto Dix
Die Brücke
(Podul/Puntea)
Expresionism
Vincent van Gogh
Edvard Munch
Theo van Doesburg
Gerrit Rietveld
Piet Mondrian
Kazimir Malevici
Suprematism
Neoplasticism/
De Stijl
František Kupka
Sonia & Robert Delaunay
Orfism
Umberto Boccioni
Jackson Pollock
Willem de Kooning
Mark Rothko
Pop-art
Barnett Newman
Expresionism
abstract
El Lisițki
Liubov Popova
Constructivism
Vladimir Tatlin
Aleksandr Rodcenko
Paul Cézanne
Pablo Picasso
Cubism
Futurism
Georges Bracque
Filippo Tommaso Marinetti
Giacomo Balla
Vorticism
Wyndham Lewis
Jacob Epstein
Dadaism
Hugo Ball
Tristan Tzara
Jean Arp
Kurt Schwitters
Francis Picabia
Marcel Duchamp
Ready-made
André Breton
Joan Miró
Salvador Dalí
Suprarealism
Max Ernst
René Magritte
Man Ray
Frida Kahlo
Louis
Bourge
Postimpresionism
Mary Cassatt
Pierre-Auguste Renoir
Camille Pissarro
Alfred Sisley
Berthe Morisot
Edgar Degas
Claude Monet
Édouard Manet
Impresionism

Will GOMPERTZ

O ISTORIE A ARTEI MODERNE

Tot ce trebuie să ştii despre ultimii 150 de ani

WILL GOMPERTZ este *arts editor* la BBC şi a fost director la Tate Gallery timp de şapte ani. Este interesat în mod special de arta modernă şi a scris despre artă pentru *The Times*, *The Guardian* şi BBC. În 2009 a scris un *one-man comedy show* despre arta modernă care s-a jucat cu casa închisă la Festivalul de la Edinburgh. A fost votat recent unul dintre cei 50 de gânditori creativi de top de către revista *Creativity* din New York.

Will Gompertz, *What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*

Copyright © Will Gompertz, 2012
All rights reserved.
The moral right of the author has been asserted.
First published in Great Britain in the English language by Penguin Books Ltd.

© 2014 by Editura POLIROM, pentru ediţia în limba română

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea prin orice mijloace şi sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Alexander Calder, *Halebardierul*

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

GOMPERTZ, WILL

O istorie a artei moderne: tot ce trebuie să ştii despre ultimii 150 de ani / Will Gompertz; trad. de Daniela Magiaru. – Iaşi: Polirom, 2014
Index

ISBN: 978-973-46-4184-0

I. Magiaru, Daniela (trad.)

73

Printed in ROMANIA

Will GOMPERTZ

O ISTORIE A ARTEI MODERNE

Tot ce trebuie să ştii
despre ultimii 150 de ani

Traducere de Daniela Magiaru

POLIROM
2014

Cuprins

Lista ilustrațiilor ... 9

Prefață ... 13

Introducere. La ce te uiți? ... 15

1. Fântâna, 1917 ... 21
2. Preimpresionismul: apropierea de realitate, 1820-1870 ... 29
3. Impresionismul: pictorii vieții moderne, 1870-1890 ... 45
4. Postimpresionismul: separarea, 1880-1906 ... 63
5. Cézanne: părintele nostru, al tuturor, 1839-1906 ... 85
6. Primitivismul, 1880-1930/Fovismul, 1905-1910: țipătul primordial ... 95
7. Cubismul: un alt punct de vedere, 1907-1914 ... 117
8. Futurismul: pe repede înainte, 1909-1919 ... 133
9. Kandinsky/Orfismul/Călărețul Albastru: sunetul muzicii, 1910-1914 ... 143
10. Suprematismul/Constructivismul: rușii, 1915-1925 ... 155
11. Neoplasticismul: blocajul, 1917-1931 ... 173
12. Bauhaus: reuniunea de clasă, 1919-1933 ... 183
13. Dadaismul: domnia anarhiei, 1916-1923 ... 201
14. Suprarealismul: trăirea visului, 1924-1945 ... 215
15. Expresionismul abstract: gestul măreț, 1943-1970 ... 239
16. Pop-art-ul: shoppingul ca terapie, 1956-1970 ... 259
17. Arta conceptuală/Fluxus/Arte povera/Performance: jocurile minții, începând din 1952 ... 281

18. Minimalismul : fără titlu, 1960-1975 299
19. Postmodernismul : falsa identitate, 1970-1989 313
20. Arta de azi : celebritate şi bani, 1988-2008-prezent 327

Operele de artă în funcţie de locul unde sunt expuse 353
Mulţumiri 361
Lista creditelor pentru ilustraţii 363
Index 367

Lista ilustrațiilor

Ilustrații alb-negru

Caricaturi de Pablo Helguera

1. Marcel Duchamp, *Fountain* (*Fântână*, 1917), replică din 1964. 23
2. Gustave Courbet, *L'Origine du monde* (*Originea lumii*, 1866) 38
3. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (*Dejunul pe iarbă*, 1863) 40
4. Utagawa Hiroshige, *Stația din Otsu* (circa 1848-1849) 57
5. Edgar Degas, *Classe de danse* (*Clasa de dans*, 1874) 58
6. Vincent van Gogh, *De aardappeleters* (*Mâncătorii de cartofi*, 1885) 67
7. Auguste Rodin, *Le Baiser* (*Sărutul*, 1901-1904) 111
8. Constantin Brâncuși, *Sărutul* (1907-1908) 112
9. Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche 1* (*Bărbat mergând 1*, 1960). . . . 114
10. El Greco, *Visión de San Juan* (*Viziunea Sfântului Ioan*, 1608-1614) 119
11. Georges Braque, *Violon et palette* (*Vioară și paletă*, 1909). 123
12. Pablo Picasso, *Ma Jolie* (*Frumoasa mea*, 1911-1912) 127
13. Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (*Dinamismul unui câine în lesă*, 1912) 137
14. Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio* (*Forme unice ale continuității în spațiu*, 1913) 138
15. Kazimir Malevici, *Ciornîi cvadrat* (*Pătrat negru*, 1915) 160
16. Vladimir Tatlin, *Contrarelief de colț* (1914-1915) 165
17. Vladimir Tatlin, *Monument pentru Internaționala a treia (Turn)* (1919-1920). . . . 169
18. Marcel Breuer, *Stuhl B3/Wassily* (*Scaunul Wassily*, 1925). 195
19. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau (1926) 197
20. Kurt Schwitters, *Merzbau* (*Construcție merz*, 1933) 209
21. Louise Bourgeois, *Maman* (*Mama*, 1999) 216
22. Jeff Koons, *Puppy* (*Cățeluș*, 1992) 217
23. Pablo Picasso, *Les trois danseuses* (*Trei dansatoare*, 1925). 220

24. René Magritte, *L'Assassin menacé* (*Asasinul ameninţat*, 1927) 228
25. Man Ray, *The Primacy of Matter over Thought* (*Primatul materiei asupra gândirii*, 1929) 231
26. Hans Namuth, *Jackson Pollock painting* Autumn Rhythm : number 30 (*Jackson Pollock pictând* Ritm de toamnă : numărul 30, 1950) . . . 249
27. Eduardo Paolozzi, *I Was a Rich Man's Plaything* (*Am fost jucăria unui bogătaş*, 1947) 262
28. Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci* (*Venus a zdrenţelor*, 1967) . . . 291
29. Dan Flavin, *Monument I for V. Tatlin* (*Monument I pentru V. Tatlin*, 1964) . . . 308
30. Sol LeWitt, *Serial Project I (ABCD)* (*Proiect serial I [ABCD]*, 1966) 310
31. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21* (*Cadru de film fără titlu #21*, 1978) . . . 315
32. Jeff Wall, *The Destroyed Room* (*Camera devastată*, 1978) 318
33. Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanape* (*Moartea lui Sardanapal*), 1827 319
34. Jeff Wall, *Mimic* (*Imitaţie*, 1982) 320
35. Damien Hirst, *A Thousand Years* (*O mie de ani*, 1990) 333
36. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (*Imposibilitatea fizică a morţii în mintea cuiva care trăieşte*, 1991) 337
37. Jeff Koons, *Made in Heaven* (*Produs în Rai*, 1989) 345
38. Ai Weiwei, *Căderea unei urne din Dinastia Han* (1995) 346
39. Bansky, *Maid Sweeping* (*Cameristă măturând*, 2006) 350

Planşe color

Fasciculul 1

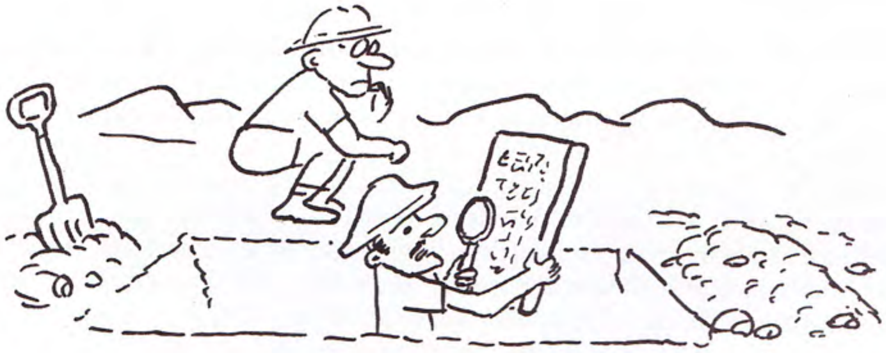
1. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (*Libertatea conducând poporul*, 1830)
2. Édouard Manet, *Olympia* (1863)
3. J.M.W. Turner, *Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway* (*Ploaie, aburi şi viteză – marea cale ferată din vest*, 1844)
4. Claude Monet, *Impression, soleil levant* (*Impresie, răsărit de soare*, 1872)
5. Vincent van Gogh, *De sterrennacht* (*Noapte înstelată*, 1889)
6. Paul Gauguin, *La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange* (*Viziunea de după predică sau Lupta lui Iacob cu îngerul*, 1888)
7. Georges Seurat, *Un Dimanche après-midi à l'Ile de la Grande Jatte* (*O duminică după-amiază pe insula Grande Jatte*, 1884-1886)
8. Cercul culorilor

9. Paul Cézanne, *Nature morte avec des pommes et des pêches* (*Natură moartă cu mere și piersici*, 1905)
10. Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (*Muntele Sainte-Victoire*, circa 1887)
11. Henri Matisse, *Le Bonheur de vivre* (*Bucuria de a trăi*, 1905-1906)
12. Henri Rousseau, *Le lion ayant faim se jette sur l'antilope* (*Leu înfometat aruncându-se asupra antilopei*, 1905)
13. Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (*Domnișoarele din Avignon*, 1907)
14. Umberto Boccioni, *Stări de spirit I : Bun-rămas* (1911)
15. Wassily Kandinsky, *Composition VII* (*Compoziție VII*, 1913)

Fasciculul 2

16. El Lisițki, *Să-i batem pe albi cu icul roșu* (1919)
17. Liubov Popova, *Model de rochie* (1923-1924)
18. Piet Mondrian, *Compositie C (No. III) met rood, geel en blauw* (*Compoziție C [nr. III] în roșu, galben și albastru*, 1935)
19. Gerrit Rietveld, *Rood-blauwe stoel* (*Scaun în roșu și albastru*, circa 1923)
20. Joan Miró, *Le Carnaval d'Arlequin* (*Carnavalul arlechinului*, 1924-1925)
21. Frida Kahlo, *El sueño* (*Visul*, 1940)
22. Willem de Kooning, *Woman I* (*Femeie I*, 1950-1952)
23. Mark Rothko, *The Ochre (Ochre, Red on Red)* (*Ocrul [Ocru, roșu pe roșu]*, 1954)
24. Robert Rauschenberg, *Monogram* (*Monograma*, 1955-1959)
25. Andy Warhol, *Marilyn Diptych* (*Diptic Marilyn*, 1962)
26. Roy Lichtenstein, *Whaam !* (1963)
27. Donald Judd, *Untitled* (*Fără titlu*, 1972)
28. Sarah Lucas, *Two Fried Eggs and a Kebab* (*Două ochiuri și un chebap*, 1992)
29. Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept with, 1963-1995* (*Toți cei cu care m-am culcat vreodată, 1963-1995*, 1995)

Prefaţă



„Textul ăsta este de neînţeles – precis e catalogul vreunei expoziţii."

Există deja nenumărate cărţi excelente de istoria artei care tratează perioada modernă, de la clasica *The Story of Art* (*Istoria artei*) a lui E.H. Gombrich până la *The Shock of New* (*Şocul noului*), bătăioasa şi instructiva carte a lui Robert Hughes. Scopul meu nu este să intru în competiţie cu asemenea tomuri erudite – n-aş putea –, ci să ofer ceva diferit: o carte personală, anecdotică şi informativă care îşi propune să prezinte istoria cronologică a artei moderne, de la impresionism până în zilele noastre (din motive de spaţiu şi ritm, nu a fost posibil să analizez fiecare artist implicat în fiecare mişcare).

Ambiţia mea a fost să scriu o carte plină de informaţii şi dinamică, nu o lucrare academică. Nu există note de subsol şi nici liste lungi de surse, iar din când în când mi-am lăsat imaginaţia să zboare, închipuindu-mi, de exemplu, o scenă în care impresioniştii se întâlneau într-o cafenea sau în care Picasso era gazda unui banchet. Aceste viniete se bazează pe relatări scrise de alţii (impresioniştii chiar se întâlneau într-o anumită cafenea şi Picasso chiar a fost gazda unui banchet), dar unele dintre detaliile secundare ale conversaţiei sunt imaginate de mine.

Sursa de inspiraţie pentru această carte a fost un *one-man show* în care am jucat la Edinburgh Fringe Festival în 2009. Scrisesem un articol pentru *The Guardian* în care exploram modalitatea prin care tehnicile de *stand-up comedy* ar putea fi folosite pentru a explica istoria artei moderne într-o manieră care mai degrabă să implice publicul decât să-l amețească. Pentru a testa teoria, m-am înscris la un curs de *stand-up* și apoi am participat la Edinburgh Fringe cu un spectacol numit *Double Art History* (*Istoria dublă a artei*). Părea că funcționează : spectatorii au râs puțin, mi s-au alăturat și, judecând după felul cum s-au descurcat la „examenul" de la final, au învățat destul de multe despre arta modernă.

Totuși, aici nu voi încerca să fac tot *stand-up comedy*. Abordez subiectul artei moderne în calitate de jurnalist. Marele scriitor David Foster Wallace și-a comparat scrierile non-ficționale cu o industrie a serviciilor în care unei persoane cât de cât inteligente îi este alocat timpul necesar pentru a cerceta ceva în numele altora care au altceva de făcut. Sper că într-o mică măsură pot și eu să-i fac acest serviciu cititorului.

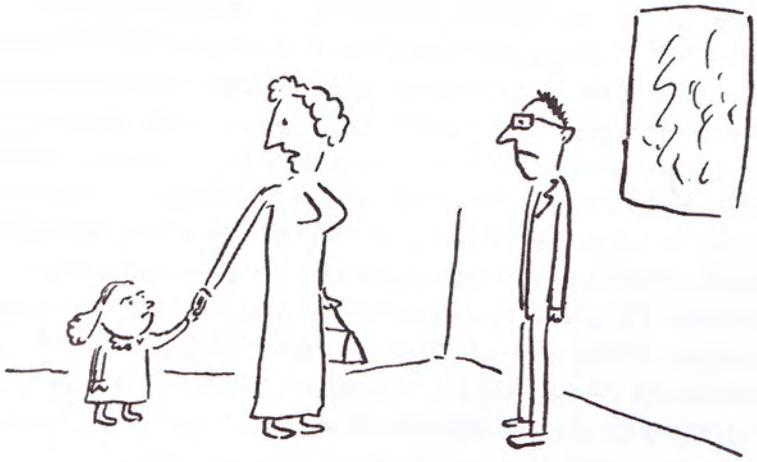
Mă ajută și experiența, căci în ultimii zece ani am lucrat în strania și fascinanta lume a artei moderne. Timp de șapte ani am fost director la Tate, iar în toată această perioadă am vizitat marile muzee ale lumii și colecțiile mai puțin cunoscute care nu se găsesc pe rutele turistice obișnuite. Am fost în casele unor artiști și am studiat colecțiile particulare ale celor bogați, am făcut turul atelierelor de conservare și am urmărit licitații de artă modernă în valoare de multe milioane de dolari. Am făcut o imersiune în arta modernă. La început nu știam nimic, iar acum am ajuns să știu câte ceva. Mai am multe de învățat, dar sper că ceea ce am reușit să absorb și să transmit mai departe e cât de cât util, ajutându-te să apreciezi mai mult și să cunoști mai bine arta modernă. Am descoperit că este una dintre marile plăceri ale vieții.

Introducere

La ce te uiţi?

În 1972, Tate Gallery din Londra a achiziţionat o sculptură numită *Equivalent VIII* (*Echivalent VIII*) de Carl Andre, un artist minimalist american. Realizată în 1966, ea constă în 120 de cărămizi refractare care, dispuse, după instrucţiunile artistului, pe două straturi, formau un dreptunghi. Când Tate a expus lucrarea la mijlocul anilor '70, a stârnit multe controverse.

Cărămizile acelea deschise la culoare nu aveau nimic special ; oricine le-ar fi putut cumpăra cu câţiva bănuţi. Tate Gallery a plătit peste 2.000 de lire sterline pentru ele. Toată presa britanică a sărit ca arsă. „Banii noştri sunt irosiţi pe o grămadă de cărămizi !", au strigat ziarele. Chiar şi *The Burlington Magazine*, un periodic de artă elitist, s-a întrebat : „A înnebunit Tate ?". De ce, voia să ştie o publicaţie, irosise Tate bani publici preţioşi pe ceva care „i-ar fi putut trece prin minte oricărui zidar" ?



„Scumpo, nu e frumos să spui «derivativ»."

Vreo 30 de ani mai târziu, Tate a achiziţionat din nou o lucrare de artă neobişnuită. De data asta, a ales să cumpere nişte oameni stând la coadă. De fapt, nu e chiar aşa. Nu a cumpărat oamenii în sine, asta e ilegal în zilele noastre, dar a cumpărat coada. Sau, mai precis, o foaie de hârtie pe care artistul slovac Roman Ondák scrisese instrucţiunile pentru o lucrare de artă de tip performance care presupunea angajarea unor actori pentru a forma o coadă. El specifica pe foaia aceea ca actorii să formeze o coadă artificială în faţa unei intrări sau înăuntrul unei expoziţii de artă. Imediat ce îşi ocupau poziţiile sau erau „instalaţi", în jargon artistic, trebuiau să adopte o atitudine de expectativă răbdătoare, ca şi cum ar fi aşteptat să se întâmple ceva. Ideea era ca prezenţa lor să-i intrige şi să-i atragă pe trecători, care puteau apoi fie să se aşeze şi ei la coadă (ceea ce, din câte am văzut, făceau adesea), fie să treacă pe lângă ei, privind confuzi, întrebându-se ce anume le scapă.

E o idee amuzantă, dar e asta artă? Dacă unui zidar i-ar fi putut trece prin cap ideea pe care a avut-o Carl Andre când a conceput *Echivalent VIII*, atunci parodia de coadă a lui Ondák ar putea fi plasată la extrema cea mai ciudată a genului *Jackass*[1]. Ar fi trebuit ca presa să se isterizeze.

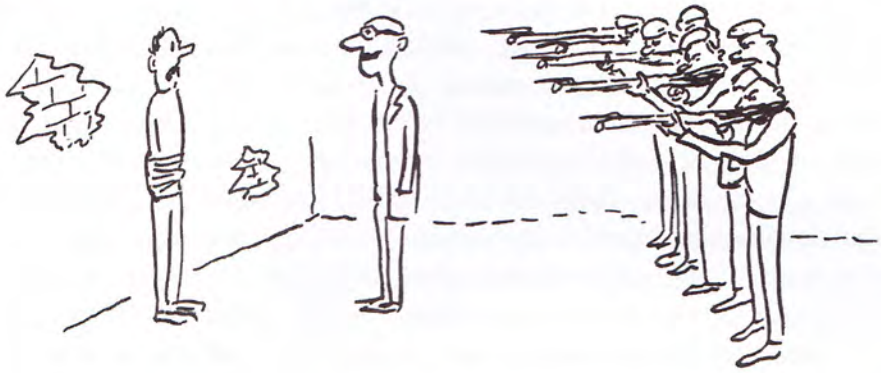
Şi totuşi, n-a zis nici pâs: nu tu critici, nu tu indignare, nici măcar câteva titluri ironic-zeflemitoare semnate de jurnaliştii mai spirituali ai tabloidelor – nimic. Achiziţia a fost pomenită doar în câteva rânduri aprobatoare prin ziarele cu ştaif, mai înclinate spre artă. Deci ce s-a întâmplat în aceşti 30 de ani? Ce s-a schimbat? De ce a ajuns arta modernă şi contemporană, altădată privită ca o glumă proastă, să fie respectată şi admirată peste tot în lume?

Banii au un cuvânt de spus în această privinţă. În lumea artei s-au investit o mulţime de bani în ultimele decenii. Statele au alocat fonduri generoase pentru punerea la punct a unor muzee vechi şi construirea altora noi. Căderea comunismului şi liberalizarea pieţelor au dus la globalizare şi la apariţia unei clase internaţionale de superbogaţi, arta fiind considerată de parveniţi o investiţie sigură. În timp ce bursele de valori se prăbuşeau, iar băncile dădeau faliment, valoarea artei moderne de top a continuat să crească, la fel ca numărul celor care intrau pe această piaţă. În urmă cu câţiva ani, Sotheby's, casa internaţională de licitaţii, se putea aştepta ca la o licitaţie importantă de obiecte de artă modernă în sală să fie prezenţi reprezentanţi din trei ţări. Acum numărul acestora poate fi de peste 40, incluzând noi colecţionari bogaţi din China, India şi America de Sud. Ceea ce înseamnă că intră în joc economia de piaţă elementară: e un caz de cerere şi ofertă, în care prima a depăşit-o cu mult pe cea din urmă. Valoarea operelor foarte preţuite ale unor artişti morţi (care deci nu mai pot crea alte lucrări) - precum Picasso, Warhol, Pollock şi Giacometti - continuă să crească vertiginos.

---

[1] *Jackass* – emisiune de tip *reality show*, realizată de MTV, în care oamenii fac farse şi acrobaţii neconvenţionale, care îi pun în situaţii periculoase (n. trad.).

Preţul este ridicat de bancheri nou-apăruţi şi de oligarhi obscuri, de oraşe provinciale ambiţioase şi de ţări orientate spre turism care îşi doresc să „facă un Bilbao” - adică, să îşi schimbe reputaţia şi să devină mai cunoscute deschizând o galerie de artă modernă care să ia ochii. Au descoperit cu toţii că e uşor să cumperi un conac sau să construieşti un muzeu ultramodern; mult mai greu este în schimb să-l umpli cu nişte lucrări de artă cât de cât decente care să-i impresioneze pe vizitatori. Şi asta din cauză că nu prea găseşti aşa ceva.



„Ne este mai uşor să lucrăm cu artişti morţi.”

Iar dacă nu prea ai de unde să faci rost de artă modernă „clasică” de bună calitate, următoarea opţiune este arta modernă „contemporană” (operele unor artişti în viaţă). Şi aici preţurile au crescut inevitabil în cazul acelor artişti percepuţi ca având un succes garantat, cum e artistul conceptual american Jeff Koons.

Koons este celebru pentru realizarea unui *Puppy* (*Căţeluş*) acoperit de flori (1992) (vezi fig. 22), precum şi a multor personaje de desene animate din aluminiu care par făcute din baloane. La mijlocul anilor ’90 puteai cumpăra o lucrare de Koons cu câteva sute de mii de dolari. Prin 2010, sculpturile sale colorate ca nişte bomboane costau milioane. Devenise un nume de marcă, arta sa fiind la fel de inconfundabilă pentru cunoscători ca şi logoul Nike. Este unul dintre numeroşii artişti în viaţă care au devenit foarte bogaţi într-un interval remarcabil de scurt pe fondul acestui *boom* al artelor plastice.

Artiştii săraci de altădată sunt acum multimiliardari cu toate semnele distinctive ale unor vedete de cinema: prieteni în rândul celebrităţilor, avioane particulare şi mass-media insaţiabile care abia aşteaptă să relateze fiecare mişcare pe care o fac în lumea lor fascinantă. Sectorul înfloritor al revistelor *glossy* de la sfârşitul secolului XX a fost încântat să ajute la construirea profilului public al acestei noi generaţii de artişti, foarte prezenţi în media. Imagini înfăţişând nişte oameni creativi foarte coloraţi care stăteau lângă lucrările lor de artă colorate, expuse în spaţii ostentative, de designer, în care socializau cei bogaţi şi celebri, erau tipul de festin vizual voyeurist pe care cititorii revistelor care îşi doreau aşa ceva îl devorau pe nerăsuflate (Tate Gallery l-a angajat chiar pe editorul revistei *Vogue* pentru a realiza revista membrilor Tate).

Aceste publicaţii, împreună cu suplimentele color ale unor ziare, au creat un public nou, modern, cosmopolit pentru o artă şi nişte artişti noi, moderni, cosmopoliţi. Era un public tânăr, plictisit de toate acele picturi vechi şi maronii pe care le venera generaţia de dinaintea sa. Nu, vizitatorii tot mai numeroşi ai galeriilor contemporane voiau artă care să vorbească despre vremea lor. Artă care să fie proaspătă, dinamică şi captivantă ; artă care să fie despre aici şi acum. Artă care să fie ca ei : dezirabilă şi modernă. Artă care să fie puţin rock'n'roll : zgomotoasă, rebelă, distractivă şi cool.

Problema cu care s-a confruntat acest public nou, problema cu care ne confruntăm cu toţii când vedem o nouă operă de artă, este legată de înţelegere. Nu contează dacă eşti un dealer de artă recunoscut, un universitar important sau curatorul unui muzeu ; oricine poate fi pus în încurcătură atunci când are în faţă o pictură sau o sculptură abia ieşită din atelierul unui artist. Chiar şi Sir Nicholas Serota, directorul Muzeului Tate, respectat pe plan internaţional, care conduce imperiul Tate Britain, este câteodată derutat. Îmi spunea odată că poate fi puţin „intimidat" când intră în atelierul unui artist şi vede o lucrare nouă pentru prima dată. „De multe ori nu ştiu ce să cred", zicea el. „Câteodată mi se pare foarte intimidantă." Asta da mărturisire din partea unui om care e o autoritate la nivel mondial în domeniul artei moderne şi contemporane ! Ce şanse mai avem noi, ceilalţi ?

Ei bine, eu aş zice că dracul nu e chiar atât de negru. Fiindcă nu cred că trebuie neapărat să stabilim dacă o lucrare nouă-nouţă de artă contemporană este bună sau rea – timpul va face asta în locul nostru. Mai degrabă ar trebui să înţelegem unde şi de ce se potriveşte ea în povestea artei moderne. În iubirea noastră faţă de arta modernă e un paradox : pe de o parte, milioane de oameni vizitează muzee precum Pompidou din Paris, MoMA din New York şi Tate Modern din Londra, iar pe de altă parte, cel mai frecvent răspuns pe care îl primesc când deschid subiectul este : „O, nu mă pricep deloc la artă".

Această mărturisire voluntară a ignoranţei nu se datorează unei lipse de inteligenţă sau de sensibilizare culturală. Am auzit-o rostită de scriitori celebri, regizori de succes, politicieni ambiţioşi şi profesori universitari erudiţi. Desigur că se înşală cu toţii, fără excepţie. Mai ştiu câte ceva despre artă. Ştiu că Michelangelo a pictat Capela Sixtină. Ştiu că Leonardo da Vinci a pictat *Mona Lisa*. Aproape sigur ştiu că Auguste Rodin a fost un sculptor şi în cele mai multe cazuri pot numi una sau două dintre lucrările sale. Ce vor să spună e că nu ştiu nimic despre arta modernă. De fapt, ceea ce vor să spună cu adevărat e că s-ar putea să ştie câte ceva despre arta modernă - de exemplu, că Andy Warhol a creat o lucrare de artă care includea şi nişte cutii de supă Campbell -, dar că nu o înţeleg. Nu pot pricepe motivul pentru care un obiect pe care, cred ei, l-ar putea face până şi un copil este, din câte se pare, o capodoperă. Bănuiesc, în străfundul inimii lor, că e o păcăleală, dar acum, că s-a schimbat moda, consideră că nu este acceptabil din punct de vedere social să afirme acest lucru.

Eu nu cred că e o păcăleală. Arta modernă (acoperind aproximativ perioada dintre anii 1860 şi anii 1970) şi arta contemporană (considerată în general arta creată de artişti în viaţă) nu sunt o glumă pe termen lung făcută de câţiva iniţiaţi pe seama unui public credul. E adevărat că multe dintre operele create astăzi - majoritatea chiar - nu vor rezista probei timpului, dar vor exista şi unele care au trecut complet neobservate şi care, într-o zi, vor fi recunoscute drept capodopere. Adevărul e că operele de artă excepţionale create astăzi şi în ultimul secol reprezintă unele dintre cele mai mari realizări ale omului în epoca modernă. Numai un nebun ar denigra geniul lui Pablo Picasso, Paul Cézanne, Barbara Hepworth, Vincent van Gogh şi Frida Kahlo. Nu trebuie să ai ureche muzicală ca să ştii că Bach putea compune o melodie sau că Sinatra putea cânta una.

După părerea mea, cel mai bun punct de pornire când vine vorba despre aprecierea şi savurarea artei moderne şi contemporane nu constă în a hotărî dacă e bună sau nu, ci a înţelege cum a evoluat ea de la clasicismul lui Leonardo la rechinii muraţi şi paturile nefăcute de astăzi. La fel ca majoritatea subiectelor aparent de nepătruns, arta seamănă cu un joc; nu trebuie să ştii de fapt decât regulile de bază pentru ca ceea ce era până acum confuz să înceapă să aibă sens. Şi deşi arta conceptuală tinde să fie considerată regula de ofsaid a artei moderne - cea pe care oamenii nu prea o pricep şi nu o pot explica la o cafea -, este surprinzător de simplă.

Tot ceea ce trebuie să ştii pentru a-ţi face o idee despre regulile de bază găseşti în această istorie a artei moderne ce acoperă peste 150 de ani în care arta a contribuit la schimbarea lumii şi lumea a contribuit la schimbarea artei. Toate mişcările - toate „ism"-ele - sunt strâns legate una de alta, ca verigile unui lanţ. Dar fiecare are o abordare proprie, stiluri şi metode diferite de a face artă, care sunt apogeul unei largi varietăţi de influenţe : artistice, politice, sociale şi tehnologice.

Este o poveste nemaipomenită, care sper că va face ca următoarea ta vizită la o galerie de artă modernă să fie mai puţin intimidantă şi puţin mai interesantă. Povestea începe cam aşa...

1

Fântâna
1917

Luni, 2 aprilie 1917. La Washington, preşedintele american, Woodrow Wilson, solicită Congresului să declare oficial război Germaniei. Între timp, la New York, trei tinerei bine îmbrăcaţi ies dintr-un duplex elegant de pe West 67th Street, numărul 33, şi pleacă în oraş. În timp ce merg, aceştia vorbesc şi zâmbesc, izbucnind din când în când într-un râs reţinut. Pentru francezul zvelt şi elegant din mijloc, flancat de cei doi prieteni americani, mai îndesaţi, asemenea plimbări sunt întotdeauna bine-venite. E un artist care locuieşte în acest oraş de mai puţin de doi ani : a învăţat să se descurce, dar încă nu a devenit blazat faţă de farmecele lui captivante şi senzuale. Fiorul pe care îl simte când merge spre sud, prin Central Park, şi apoi coboară spre Columbus Circle îi ridică întotdeauna moralul ; imaginea spectaculoasă a copacilor care se transformă în clădiri este, pentru el, una dintre minunile lumii. În ceea ce-l priveşte, New Yorkul este o mare operă de artă : un parc cu sculpturi de exterior plin de exponate moderne minunate, ce are mai multă viaţă şi mai multă importanţă decât Veneţia, cealaltă creaţie arhitecturală extraordinară a omului.

Trioul se plimbă agale pe Broadway, un intrus ponosit printre străzile somptuoase şi frumoase. Pe măsură ce se apropie de centrul oraşului, soarele dispare în spatele unor blocuri impenetrabile de beton şi sticlă, iar aerul capătă o răcoare primăvăratică. Americanii vorbesc peste capul prietenului lor, al cărui păr este pieptănat pe spate, scoţându-i la iveală fruntea înaltă şi linia foarte bine definită a părului. Ei vorbesc – el se gândeşte. Ei merg – el se opreşte. Se uită în vitrina unui magazin care vinde obiecte de uz casnic. Îşi face mâinile streaşină la ochi ca să vadă mai bine prin geam, scoţându-şi la iveală degetele lungi, cu unghii îngrijite şi vene puternice : este ceva la el care denotă un anumit rafinament.

Nu zăboveşte prea mult. Se îndepărtează de vitrină şi îşi ridică privirile. Prietenii lui au plecat. Se uită în jur, ridică din umeri şi îşi aprinde o ţigară.

Apoi trece strada, nu pentru a-și căuta prietenii, ci pentru a regăsi îmbrățișarea caldă a soarelui. E 4:50 p.m. și francezul simte un fior de neliniște. În curând se vor închide magazinele și trebuie neapărat să cumpere ceva.

Grăbește puțin pasul. Încearcă să-și închidă mintea în fața tuturor stimulilor vizuali din jur, dar creierul său nu vrea să se supună : sunt atât de multe de asimilat, de rumegat, de savurat! Aude pe cineva strigându-l și își ridică privirea. Este Walter Arensberg, cel mai scund din cei doi prieteni ai săi, cel care l-a sprijinit pe francez în încercările sale artistice aproape din momentul în care a coborât de pe puntea vasului, într-o dimineață vântoasă din anul 1915. Arensberg îi face semn să treacă înapoi strada, pe lângă Madison Square, pe Fifth Avenue. Dar fiul notarului din Normandia își dă capul pe spate, atenția sa concentrându-se acum asupra unei uriașe felii de brânză, din beton. Clădirea Flatiron l-a captivat pe artist cu mult înainte de sosirea sa la New York, o veche carte de vizită a unui oraș în care urma să se mute.

Întâlnirea sa inițială cu celebrul zgârie-nori a avut loc imediat după ce a fost construit, când el locuia încă la Paris. A văzut o fotografie a blocului-turn de 22 de etaje, făcută de Alfred Stieglitz în 1903 și reprodusă într-o revistă franceză. Acum, după 14 ani, atât clădirea Flatiron, cât și Stieglitz, un fotograf american devenit proprietar de galerie, fac parte din viața sa în Lumea Nouă.

Visarea îi este întreruptă de alt strigăt tânguitor al lui Arensberg, de data aceasta distingându-se și o oarecare frustrare, în timp ce trupeșul patron și colecționar de artă îi face cu mâna francezului, agitat. Celălalt bărbat din grupul lor stă lângă Arensberg și râde. Joseph Stella (1877-1946) este tot artist. El pricepe cum funcționează mintea precisă, dar capricioasă a prietenului său francez și îi înțelege neajutorarea atunci când se confruntă cu ceva care îl interesează.

Din nou împreună, cei trei pornesc spre sud, pe Fifth Avenue. Nu după mult timp, ajung la destinație : Fifth Avenue, numărul 118, sediul magazinului J.L. Mott Iron Works, specializat în instalații. Înăuntru, Arensberg și Stella râd pe înfundate în timp ce tovarășul lor cotrobăiește printre obiectele sanitare și clanțele expuse. După câteva minute, îl cheamă pe vânzător și îi arată un pisoar alb, banal, cu fundul plat, din porțelan. Prietenii săi vin și ei mai aproape și cei trei sunt informați de vânzătorul circumspect că pisoarul în chestiune este un Bedfordshire. Francezul dă aprobator din cap, Stella rânjește, iar Arensberg, exuberant, dându-i vânzătorului o palmă pe spate, spune că îl cumpără.

Apoi pleacă. Arensberg și Stella se duc să cheme un taxi. Prietenul lor tăcut, cu aer de filosof, stă pe trotuar ținând în brațe pisoarul greu, amuzat de planul pe care l-a născocit pentru această *pissotière* de porţelan: o farsă ca să facă valuri în scorţoasa lume a artei. Uitându-se la suprafaţa lui albă şi strălucitoare, Marcel Duchamp (1887-1968) zâmbeşte pe sub mustăţi: crede că poate să facă senzaţie.

După ce a cumpărat pisoarul, Duchamp îl duce în atelierul său. Lasă jos obiectul greu de porţelan şi îl întoarce, sprijinindu-l pe partea din spate. Apoi îl semnează şi îl datează cu vopsea neagră în partea stângă a marginii exterioare, cu pseudonimul „R. Mutt, 1917". Opera este aproape gata. Mai lipseşte un singur lucru: trebuie să dea un nume pisoarului său. Hotărăşte să îl boteze *Fountain* (*Fântână*). Ceea ce fusese, cu doar câteva ore în urmă, un pisoar oarecare, pe care îl puteai vedea peste tot, a devenit, datorită lui Duchamp, o operă de artă (vezi fig. 1).

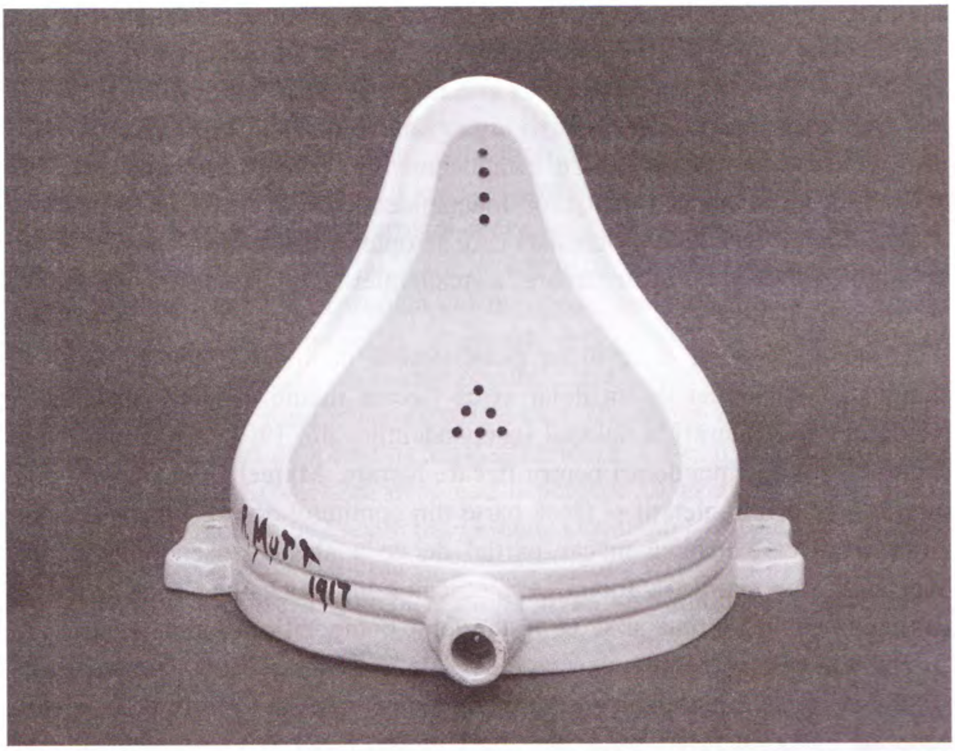


Fig. 1. Marcel Duchamp, *Fountain* (*Fântână*), 1917, replică din 1964

Cel puţin asta era părerea lui Duchamp. Credea că inventase o nouă formă de sculptură: una în care artistul putea să aleagă orice obiect preexistent, de serie, fără vreun merit estetic vădit, şi, eliberându-l de scopul lui funcţional – cu alte cuvinte, făcându-l inutil –, dându-i un nume şi schimbându-i contextul şi unghiul din care era privit în mod normal, să îl transforme într-o operă de artă *de facto*. El a numit această nouă formă de a face artă „ready-made" : o sculptură care era gata făcută.

De câţiva ani se tot gândea să pună în practică această idee, de când montase o roată de bicicletă şi furca din faţă pe un taburet, în atelierul său din Franţa. La momentul respectiv o făcuse pentru propriul amuzament ; îi plăcea să învârtă roata şi să se uite la ea cum se roteşte. Dar ulterior începuse să considere această instalaţie un obiect de artă.

Continuase să facă asta şi după ce a ajuns în America ; a cumpărat la un moment dat o lopată de zăpadă pe care a inscripţionat-o, după care a atârnat-o de tavan, cu coada în sus. A semnat-o cu numele său real, dar a scris „de la", nu „de" Marcel Duchamp, lăsând astfel să se înţeleagă destul de clar rolul său în acest proces : aceasta era o idee venită „de la" un artist, şi nu o lucrare realizată „de" un artist. *Fântâna* a dus conceptul la alt nivel, foarte public şi provocator. Urma să participe cu ea la Salonul Independenţilor din 1917, cea mai mare expoziţie de artă modernă organizată vreodată în America. Expoziţia în sine era o provocare pentru establishment-ul artistic din America. Era organizată de Societatea Artiştilor Independenţi, un grup de intelectuali cu gândire liberă şi viziune progresistă care se opuneau atitudinii, considerată de ei conservatoare şi constrângătoare, a Academiei Naţionale de Design faţă de arta modernă.

Ei au declarat că orice artist poate deveni membru al Societăţii lor în schimbul contribuţiei de un dolar şi că fiecare membru putea participa cu maximum două lucrări la Salonul Independenţilor din 1917 dacă plătea o taxă suplimentară de cinci dolari pentru fiecare lucrare. Marcel Duchamp era unul dintre directorii Societăţii şi făcea parte din comitetul de organizare al expoziţiei. Fapt care explică măcar parţial de ce a ales un pseudonim pentru exponatul său maliţios. Totuşi, era obiceiul lui Duchamp să se joace cu cuvintele, să facă glume şi să ia peste picior pompozitatea lumii artistice.

Numele Mutt e un calambur ce pleacă de la cuvântul Mott, numele magazinului de unde a cumpărat pisoarul. Se spune că e şi o referinţă la benzile desenate „Mutt şi Jeff", publicate zilnic în *San Francisco Chronicle*, în care iniţial, în 1907, apărea un singur personaj, A. Mutt. Acesta era motivat exclusiv de lăcomie, un pungaş nu prea isteţ, cu o înclinaţie faţă de jocurile de noroc şi tot felul de intrigi prost gândite menite să-l ajute să se îmbogăţească peste noapte. Jeff, credulul său amic, era internat într-un azil de nebuni. Dat fiind faptul că *Fântâna* lui Duchamp era menită să fie o critică la adresa colecţionarilor lacomi, speculativi şi a directorilor de muzee infatuaţi, această interpretare ar părea plauzibilă. Ca şi sugestia că „R"-ul iniţial vine de la *richard*, termen colocvial francez care înseamnă „bogătan". Cu Duchamp nimic nu era niciodată simplu; la urma urmei, era totuşi un om care prefera şahul artei.

Duchamp avea alte scopuri în minte când a ales cu bună-ştiinţă un pisoar pentru a-l transforma într-o sculptură „ready-made". Voia să pună sub semnul întrebării însăşi ideea de operă de artă aşa cum fusese ea decretată de savanţi şi critici, pe care îi vedea ca pe nişte arbitri ai gustului autoproclamaţi şi în mare parte necalificaţi. Duchamp credea că artiştii trebuie să decidă ce este şi ce nu este operă de artă. Punctul său de vedere era că, dacă un artist spunea că o lucrare e o operă de artă, influenţându-i contextul şi sensul, atunci era o operă de artă. Îşi dădea seama că, deşi aceasta era o afirmaţie destul de uşor de înţeles, avea să genereze o revoluţie în lumea artei.

Contesta faptul că materialul - pânza, marmura, lemnul sau piatra - îi dictase, până în acel moment, artistului modul în care urma sau putea să abordeze crearea unei opere de artă. Materialul era întotdeauna pe primul loc, iar abia apoi artistul avea voie să-şi proiecteze ideile pe el, prin intermediul picturii, sculpturii sau desenului. Duchamp voia să schimbe complet acest lucru. El considera că materialul are o importanţă secundară: în primul rând conta ideea. Numai după ce artistul alege un concept şi îl dezvoltă este în poziţia de a alege un material, care ar trebui să fie acela prin intermediul căruia ideea să poată fi exprimată cel mai bine, chiar dacă asta însemna să folosească un pisoar de porţelan. În esenţă, arta putea fi orice, dacă artistul spunea că e artă. Aceasta era o idee revoluţionară.

Mai exista o percepţie generalizată pe care Duchamp voia să o demaşte: că artiştii sunt un soi de formă de viaţă superioară. Că ei merită statutul înalt pe care li-l conferă societatea deoarece îi percepe ca având o inteligenţă, o înţelegere şi o înţelepciune ieşite din comun. Duchamp credea că aceasta este o prostie. Artiştii se luau şi erau luaţi mult prea în serios.

Înţelesurile ascunse ale lucrării *Fântână* nu se limitează la jocurile de cuvinte şi la provocarea lui Duchamp. A ales special un pisoar deoarece, ca obiect, are multe de spus, în mare parte din punct de vedere erotic, un aspect al vieţii pe care Duchamp l-a explorat frecvent în opera sa. Întorcînd pisoarul cu susul în jos, nu era nevoie de prea multă imaginaţie pentru a-i înţelege conotaţiile sexuale. Aluzia nu a fost însă înţeleasă de ceilalţi membri ai comitetului şi, prin urmare, nu acesta a fost motivul pentru care ceilalţi directori au interzis expunerea *Fântânii* la Salonul Independenţilor, în 1917.

Când lucrarea a fost trimisă la sala de expoziţii Grand Central Palace, pe Lexington Avenue, la câteva zile după ce o cumpăraseră Duchamp, Arensberg şi Stella, a stârnit imediat un val de consternare şi repulsie. Deşi plicul care o însoțea conținea cei șase dolari ceruți (un dolar contribuția de membru, cinci dolari pentru expunerea lucrării), majoritatea directorilor (erau câțiva, inclusiv Arensberg și, desigur, Duchamp, care îi cunoșteau foarte bine proveniența și scopul și care au pledat cu entuziasm în favoarea ei) aveau sentimentul că dl Mutt se cam pișa pe ei, ceea ce era, desigur, adevărat.

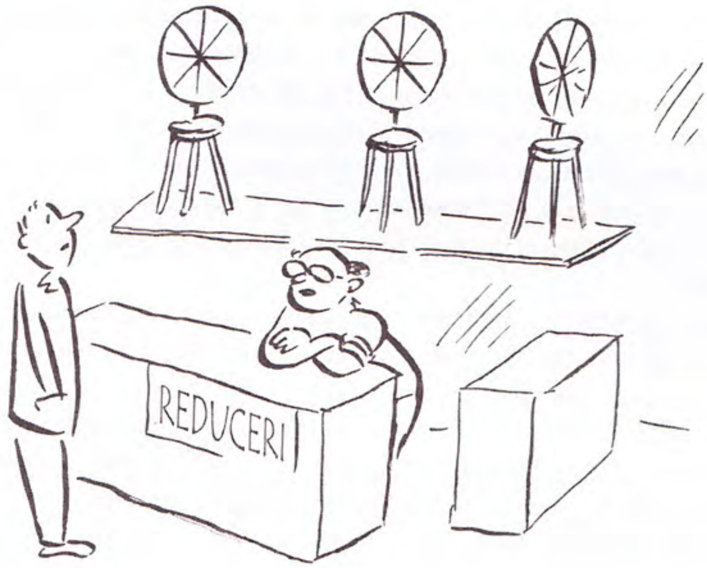
Duchamp lansa o provocare celorlalți directori ai Societății și constituției organizației la redactarea căreia contribuise. Îi provoca să îndeplinească idealurile pe care și le propuseseră împreună, adică să se opună establishment-ului artistic și vocii autoritare a conservatoarei Academii Naționale de Design printr-un set de principii nou și progresist: dacă erai artist și dacă plăteai, atunci lucrarea ta era expusă. Punct.

Conservatorii au câștigat bătălia, dar, așa cum știm, au pierdut războiul în mod spectaculos. Exponatul lui R. Mutt a fost considerat prea ofensator și vulgar prin faptul că era un pisoar, care nu constituia un subiect de discuție potrivit pentru clasele de mijloc puritane din America. Echipa Duchamp a demisionat imediat din conducere. *Fântâna* nu a fost expusă niciodată în public și nu a mai fost văzută vreodată. Nu știe nimeni ce s-a întâmplat cu lucrarea sub pseudonim a francezului. S-a sugerat că a fost spartă de unul dintre membrii dezgustați ai comitetului, eliminând astfel întrebarea dacă ar trebui sau nu să fie expusă. Totuși, câteva zile mai târziu, la galeria sa, „291", Alfred Stieglitz a fotografiat faimosul obiect, dar se poate să fi fost vorba despre o variantă refăcută în grabă a „ready-made"-ului. Și aceea a dispărut.

Dar marea forță a ideilor este că nu le poți „dezinventa". Fotografia lui Stieglitz a fost crucială. Faptul că *Fântâna* a fost fotografiată de unul dintre cei mai respectați membri ai lumii artistice, care deținea și o influentă galerie de artă în Manhattan, era important din două motive: în primul rând, era un fel de certificare de către avangarda artistică a faptului că *Fântâna* lui Duchamp era o operă de artă legitimă și deci validată, fiind atestată ca atare de o galerie importantă și de una dintre personalitățile foarte respectate. Iar în al doilea rând, s-a creat o înregistrare fotografică: un document care atestă că obiectul a existat. Indiferent de câte ori i-ar fi sfărâmat cineva lucrarea, Duchamp putea să se întoarcă din nou la magazinul lui J.L. Mott, să cumpere un pisoar nou și să reproducă pur și simplu semnătura *R. Mutt* după imaginea lui Stieglitz. Și chiar asta s-a și întâmplat. Sunt 15 copii ale *Fântânii* semnate de Duchamp, care se găsesc în colecții din toată lumea.

E bizar să vezi că, atunci când una dintre aceste copii este expusă, oamenii o iau în serios. Vezi hoarde de vizitatori sobri care venerează arta și care-și întind gâtul în jurul obiectului, uitându-se la el îndelung, din toate unghiurile. E un pisoar! Și nici măcar nu e originalul. Arta este ideea, nu obiectul.

Reverenţa cu care este tratată acum *Fântâna* l-ar fi amuzat pe Marcel Duchamp. El a ales obiectul tocmai pentru lipsa lui de atractivitate estetică (ceva ce el numea antiretinian). Este o sculptură „ready-made" care nu a fost niciodată expusă în public, menită, de fapt, să fie doar o farsă provocatoare, dar care a devenit cea mai influentă lucrare de artă creată în secolul XX. Ideile pe care le reprezenta au influenţat mai multe mişcări artistice importante, inclusiv dadaismul, suprarealismul, expresionismul abstract, pop-art-ul şi arta conceptuală. Marcel Duchamp este indiscutabil cel mai respectat şi mai citat dintre artiştii contemporani, de la Ai Weiwei la Damien Hirst.



„Cel din stânga este un ready-made, cel din mijloc este o copie fidelă, iar celălalt este doar o imitaţie."

Da, dar este asta artă? Sau e doar o glumă duchampiană? Ne ia de fraieri pe toţi când ne scărpinăm în barbă şi „apreciem" ultima expoziţie de artă contemporană conceptuală? I-a transformat în Mutt pe nenumăraţii colecţionari cu şofer personal, pe credulii „bogătani" care au lăsat avariţia să-i orbească într-atât încât au devenit mândrii proprietari ai unor ciurucuri care umplu camere întregi? Iar provocarea pe care le-a lansat-o curatorilor de a fi progresişti şi deschişi la minte a avut oare efectul opus? Deoarece a susţinut că ideea este mai importantă decât materialul, privilegiind astfel filosofia în defavoarea tehnicii, au ajuns oare universităţile de artă să fie constipate de teorie, să se teamă de măiestrie şi să o dispreţuiască? Sau este un geniu care a eliberat arta din întunericul buncărului său medieval, aşa cum eliberase Galilei descoperirea ştiinţifică în urmă cu 300 de ani, permiţându-i să înflorească şi să declanşeze o revoluţie intelectuală de proporţii?

Eu cred că această din urmă variantă este cea corectă. Duchamp a redefinit ceea ce este şi ceea ce poate fi arta. Desigur, includea încă pictura şi sculptura, dar ele nu erau decât două mijloace dintre nenumărate altele prin care se putea comunica ideea unui artist. Duchamp este de vină pentru întreaga dezbatere pe marginea întrebării „Este asta artă?”, ceea ce, desigur, e tocmai ce şi-a propus. Pentru el, rolul artistului în societate era similar cu cel al filosofului; nici măcar nu conta dacă se pricepea sau nu să picteze ori să deseneze. Rolul artistului nu era să ofere plăcere estetică – şi designerii puteau face asta –, ci să privească lumea din altă perspectivă şi să încerce să-i dea un sens sau să facă un comentariu despre ea prezentând anumite idei care nu aveau niciun alt scop funcţional decât ele însele. Interpretarea sa asupra artei a fost dusă la extrem prin arta de tip performance a unora precum Joseph Beuys la finele anilor ’50 şi ’60, care au devenit nu numai creatori de idei, ci şi mijlocul lor de expresie.

Influenţa lui Marcel Duchamp este omniprezentă de-a lungul întregii istorii a artei moderne, fie ca unul dintre primii adepţi ai cubismului, fie, mai târziu, ca părinte al artei conceptuale. Dar el nu este singura vedetă a acestei poveşti, bogată în personaje impresionante ce au jucat roluri importante: Claude Monet, Pablo Picasso, Frida Kahlo, Paul Cézanne şi Andy Warhol. Plus alte nume care poate nu sunt la fel de cunoscute, precum Gustave Courbet, Katsushika Hokusai, Donald Judd şi Kazimir Malevici.

Duchamp s-a ivit din istoria artei moderne; nu el a iniţiat-o. Aceasta a început în secolul al XIX-lea, înainte ca el să se fi născut, când, datorită anumitor evenimente mondiale, Parisul devenise locul cel mai captivant de pe glob din punct de vedere intelectual. Era un oraş efervescent: în aer încă plutea spiritul revoluţiei. Acesta a influenţat un grup de artişti rebeli care urmau să răstoarne vechea ordine a lumii artistice şi să deschidă calea către o nouă eră în artă.

2

Preimpresionismul: apropierea de realitate 1820-1870

A fost un incident ieşit din comun. Datorită locului unde s-a produs.

Se întâmpla la Muzeul de Artă Modernă din New York (MoMA), la puţin timp după deschidere, într-o dimineaţă liniştită de luni. Eram singur într-o încăpere plină de picturi foarte speciale şi mă pregătisem în tăcere pentru o experienţă artistică deplină când s-a iscat ditamai tărăboiul la intrarea în galerie.

Fără niciun avertisment şi cu o rapiditate alarmantă, unui băiat i s-a răpit darul vederii. Nu se aşteptase la asta şi acum nu mai vedea deloc. Atacul a fost exclusiv fizic, iar intenţia atacatorului, deliberată şi precisă : eliminarea capacităţii vizuale a băiatului.

L-am privit uluit pe micuţul care trecea pe lângă mine, împins spre celălalt capăt al galeriei de o persoană cu ochi rătăciţi – dar foarte bine îmbrăcată – care avea în mod clar un plan în minte. Minorul confuz – dezechilibrat şi dezorientat –, care încerca să nu se lovească cu picioarele de ceva, a fost oprit brusc în loc şi poziţionat cu nasul la nici trei centimetri de perete.

Băiatul respira greu acum : era derutat şi iritat. Înainte de a se hotărî ce să facă, mâinile care îi acopereau ochii s-au retras rapid. A clipit de câteva ori şi s-a uitat nervos la ceea ce se afla în faţa lui. Apoi au început întrebările.

„Ei, ce vezi ? ", l-a întrebat răpitorul său.

„Nimic", a răspuns el, cu privirea absentă.

„Nu te prosti, sigur vezi ceva."

„Nimic, chiar nimic, totul e înceţoşat."

„Atunci, fă un pas în spate", l-a repezit vocea dominatoare.

Băiatul şi-a întins piciorul stâng şi a făcut un pas în spate, îndepărtându-se puţin de perete.

„Ei... ? "

„Ăăă... nu, nu disting nimic”, a spus copilul cu o voce spartă, agitată. „De ce-mi faci asta? Ce vrei să spun? Doar știi că nu văd nimic.”

Din ce în ce mai frustrată, persoana adultă l-a apucat pe băiat de umeri și l-a tras vreo trei metri mai în spate, după care a întrebat cu vădită iritare: „Ei bine...?”.

Băiatul a rămas nemișcat, cu fața la perete: nu spunea nimic. După o lungă tăcere, nu și-a mai putut stăpâni emoțiile. Și-a întors încet capul către persoana care îl brutalizase.

„E super tare, mamă!”

Pe fața mamei sale s-a lățit un zâmbet uriaș care scotea la iveală o dantură perfectă și o fericire imposibil de stăpânit. „Știam eu că o să-ți placă, dragule”, a ciripit ea, cuprinzându-l pe copil într-o îmbrățișare de categoria întâi, de genul celor care li se servesc copiilor după incidente aproape fatale sau după o demonstrație excepțională de comportament pe placul părintelui.

Eram singurii din galeria MoMA care se uitau la faimoasele Monet-uri, deși începeam să mă întreb dacă exist, căci mama și copilul nu păreau să bage în seamă prezența mea. Dar, după ce l-a eliberat pe băiat din îmbrățișare, mama s-a întors către mine cu acel zâmbet stânjenit de adult surprins de chiriaș dansând pe „Single Ladies” al lui Beyoncé. Mi-a explicat că am fost martor la punctul culminant al unui plan pe care îl punea la cale de câteva luni, din momentul în care se hotărâse să îl ia cu ea pe fiul ei cel mare (avea 10 ani, din câte se pare) într-o excursie la New York, în timp ce soțul ei rămăsese acasă, să aibă grijă de ceilalți copii.

Își dăduse seama că aceasta era singura ei șansă de a-i insufla copilului prețuirea ei față de splendoarea celor trei peisaje intitulate *Nymphéas* (*Nuferi*) (circa 1920), mari cât peretele, care dominau încăperea. Este o experiență captivantă pentru oricine, dar un băiat de 10 ani poate simți că se îneacă în rozuri și movuri, în nuanțe de violet și verde. Atât de copleșitoare sunt aceste „peisaje” târzii ale lui Monet (nu se vede prea mult pământ sau cer, doar reflexii în apă), încât băiețelul și-a dorit cu siguranță să-și fi adus cu el echipamentul de snorkeling.

Monet (1840-1926) a pictat tripticul, care măsoară aproape 13 metri de la un capăt la altul, către sfârșitul vieții, după ce a petrecut zile, luni și chiar ani studiindu-și iubita grădină cu heleșteu de lângă casa lui din Giverny. Efectele luminii mereu schimbătoare de pe suprafața apei l-au captivat pe artist spre sfârșitul vieții. Poate că nu mai vedea atât de bine ca în tinerețe, dar mintea lui ascuțită și talentul de a combina culorile rămăseseră neschimbate. Ca și înclinația sa pentru inovații. Prin tradiție, picturile cu peisaje îl plasează pe privitor într-o poziţie ideală, cu repere vizuale clare. Dar acest lucru nu este valabil şi în cazul „marilor lucrări decorative" ale lui Monet, mai târzii, unde suntem scufundaţi în mijlocul unui heleşteu fără margini sau colţuri, printre irişi şi nuferi, fiind nevoiţi să ne lăsăm copleşiţi de straturile sale hipnotizante de vopsea multicoloră.

După cât se pare, planul excentric al mamei avea ca sursă de inspiraţie cărţile acelea 3D enervante, cu imagini ascunse, după care erau înnebuniţi copiii acum ceva vreme, dar pe care adulţii normali (eu) nu le înţelegeau. Experienţa acestor cărţi a făcut-o să se hotărască să-l ia pe nepregătite pe sărmanul băiat, să îi pună mâinile la ochi şi să-l conducă cât mai aproape de pânză. Iar apoi să-i ceară să facă încet câţiva paşi în spate. Cu speranţa că imaginea efervescentă a lui Monet va deveni treptat tot mai clară, în toată splendoarea sa, şi astfel va rămâne în sufletul băiatului pentru tot restul vieţii.

Şi cine o poate blama că are o slăbiciune pentru Monet şi pentru ceilalţi impresionişti? Măcar de data asta, familiaritatea a generat nu dispreţuire, ci preţuire. Am văzut cu toţii exemple de picturi ale lor în care, privite de aproape, se disting doar tuşe individuale, dar, dacă faci câţiva paşi în spate, tema apare în mod miraculos. Le-am văzut pe cutii de biscuiţi, pe prosoape de bucătărie, pe cutiile unor puzzle-uri cu 1.000 de piese. Balerinele lui Edgar Degas, nuferii lui Claude Monet, suburbia plină de copaci frunzoşi a lui Camille Pissarro şi burghezia pariziană bine îmbrăcată care îşi petrece timpul sub razele soarelui metropolitan din picturile evocatoare ale lui Pierre-Auguste Renoir. Niciun magazin cu produse second-hand vândute în scopuri caritabile nu s-ar considera bine aprovizionat dacă nu ar avea măcar câteva astfel de imagini clasice reproduse pe diverse articole ieftine de gospodărie. Opera impresioniştilor rămâne o parte omniprezentă a limbajului nostru vizual familiar de astăzi. Nu trece o lună fără ca un titlu de ziar să anunţe că o pictură impresionistă s-a vândut cu un nou preţ-record la licitaţie sau a fost furată de un hoţ versat şi îndemânatic.

Impresionismul este un „-ism" al artei moderne cu care majoritatea dintre noi se simt destul de încrezători şi confortabil. Acceptăm, cred eu, că, atunci când sunt comparate cu arta modernă mai recentă, picturile ar putea fi considerate puţin depăşite, un pic prudente şi poate suspect de plăcute la vedere, dar ce-i rău în asta? Sunt nişte obiecte încântătoare ce înfăţişează scene recognoscibile într-o manieră figurativă. Privim tablourile impresioniştilor de la sfârşitul secolului al XIX-lea cu un romantism nedisimulat: temele atât de franţuzeşti, de voalate şi de evocatoare, imaginile pariziene romantice cu picnicuri elegante în parc, băutori de absint în cârciumi şi trenuri învăluite în aburi care se îndreaptă cu optimism către un viitor luminos. În contextul artei moderne, cei mai tradiţionalişti consideră că impresioniştii au fost ultimii care au făcut „artă propriu-zisă". Ei nu s-au apucat să facă tot felul de „prostii conceptuale" şi „mâzgăleli abstracte" ca acelea care au apărut mai târziu, ci au realizat picturi clare, frumoase şi revigorant de inofensive.

De fapt, lucrurile nu stau chiar aşa. Sau cel puţin nu asta gândeau oamenii la acea vreme. Impresioniştii au fost grupul de artişti cel mai radical din întreaga istorie a artei, care a dărâmat baricade şi a iniţiat o nouă eră. Au avut dificultăţi pe plan personal şi au fost ridiculizaţi pe plan profesional, dar şi-au urmărit cu tenacitate viziunea artistică. Au încălcat toate regulile, şi-au dat, metaforic, cu toţii pantalonii jos şi şi-au arătat dosul establishment-ului înainte de a se apuca să provoace revoluţia globală pe care o numim astăzi artă modernă. Multe mişcări artistice din secolul XX, precum Brit Art-ul anilor '90, au fost taxate drept subversive şi anarhice, dar de fapt erau departe de asta. Însă pictorii impresionişti aparent respectabili din secolul al XIX-lea au fost proscrişii iniţiali ; ei chiar au fost subversivi şi anarhici.

Nu într-un mod predeterminat, ci pentru că nu au avut de ales. Era vorba despre un grup de artişti care îşi dezvoltaseră un mod original şi convingător de a picta, în Paris şi în împrejurimi, în anii 1860-1870, dar care apoi au constatat că drumul lor către succes era blocat de un establishment artistic opresiv. Ce puteau să facă ? Să renunţe ? Poate, dacă asta s-ar fi întâmplat în alte vremuri şi în altă parte, dar nu în Parisul postrevoluţionar, unde spiritul de revoltă continua să ardă în sufletul locuitorilor.

Impresioniştii începuseră să aibă probleme când au intrat în conflict cu atotputernica şi sufocant de birocratica Académie des Beaux Arts (Academia) pariziană. Academia se aştepta ca artiştii să realizeze lucrări având ca punct de plecare mitologia, iconografia religioasă, istoria sau Antichitatea clasică într-un stil care idealiza tema. O asemenea prefăcătorie nu interesa acest grup de pictori tineri şi ambiţioşi. Ei voiau să iasă din ateliere şi să picteze lumea modernă în care trăiau. A fost o mişcare îndrăzneaţă. Artiştii nu umblau brambura, ca să picteze teme „abjecte", precum oameni obişnuiţi stând la un picnic, bând sau plimbându-se. Nu se cuvenea. Era ca şi cum Steven Spielberg ar filma la nunţi. Artiştii trebuiau să stea în atelierele lor şi să picteze peisaje pitoreşti sau imagini eroice ale unor forme umane care aminteau de trecut. Asta voiau bogaţii să vadă pe pereţii caselor lor frumoase şi în muzeele oraşului şi asta primeau. Mă rog, până au intrat în scenă impresioniştii.

Ei au schimbat jocul dărâmând zidul dintre atelier şi viaţa reală. Mai fuseseră mulţi alţi artişti care ieşiseră din ateliere pentru a-şi observa şi a-şi schiţa subiecţii, dar aceştia se întorceau apoi în ateliere pentru a-şi încorpora observaţiile în scene romanţate. Impresioniştii stăteau mai mult afară, unde îşi începeau şi îşi terminau picturile înfăţişând scene din viaţa modernă a metropolei. Ajunseseră la concluzia că noua lor tematică necesita o nouă abordare tehnică. La vremea aceea metoda acceptată şi aprobată de a picta era în maniera clasicistă renascentistă a lui Leonardo, Michelangelo şi Rafael, care fusese ilustrată în Franţa de Nicolas Poussin (1594-1665), printre alţii. Măiestria era totul. Arta însemna precizie. O paletă de culori de pământ tonale trebuiau amestecate şi aplicate pe pânză cu tuşe precise care după multe ore şi zile de muncă puteau fi rafinate până când nu se mai distingeau. Prin gradaţii subtile între lumină şi umbră, scopul era de a crea un tablou care să dea impresia de soliditate tridimensională.

Ceea ce nu era o problemă când stăteai la cald într-o încăpere săptămâni în şir, reproducând în mod elaborat o scenă dramatizată. Dar impresioniştii pictau afară, *en plein air*, unde lumina se schimba constant, spre deosebire de condiţiile controlate şi artificiale din atelier. Era nevoie de o manieră nouă de a picta – viteza era acum crucială, dacă voiau să surprindă cât mai veridic senzaţia unui moment fugitiv. Nu era vreme să se gândească prea mult la gradaţii elaborate ale luminii, pentru că, atunci când artistul îşi ridica din nou privirea, lumina era deja altfel. Tuşele grăbite, grosolane, sumare au înlocuit rafinamentul studiat şi îmbinările perfecte de nuanţe ale clasicismului, tuşe pe care impresioniştii nu făceau niciun efort să le mascheze ; din contră, le accentuau, pictând cu mişcări scurte şi groase ale pensulei, cu tuşe ca nişte virgule colorate care adăugau tablourilor o impresie de energie tinerească, reflectând spiritul timpului lor. Pentru impresionişti, vopseaua a devenit un mijloc ale cărui proprietăţi materiale erau celebrate, în loc să fie mascate în spatele artificiului iluziei picturale.

Angajându-se să lucreze în faţa subiectului lor, impresioniştii au devenit obsedaţi de redarea cât mai sugestivă a efectelor luminii. Aceasta presupunea ca artistul să-şi scoată din cap ideile preconcepute despre obiect şi culoare – de tipul „căpşunile coapte sunt roşii" – şi să picteze în schimb nuanţele şi tonurile aşa cum se vedeau ele în momentul respectiv, în lumina naturală – chiar dacă asta însemna să picteze o căpşună albastră.

Şi-au respectat neabătut acest angajament, realizând picturi care conţineau o gamă de culori vii cum nu se mai văzuseră până atunci. Astăzi ele nu arată cine ştie ce, sunt aproape estompate, în lumea noastră cu televiziune şi cinema *high definition*, dar atunci, în secolul al XIX-lea, erau la fel de senzaţionale ca o vară fierbinte în Anglia. Reacţia sobrei Academii a fost previzibilă, ea condamnând aceste picturi pe motiv că sunt infantile şi insignifiante.

Impresioniştii au fost luaţi în derâdere şi respinşi ca fiind nişte nou-veniţi încrezuţi în lumea artistică ; au fost condamnaţi deoarece creau o artă care nu era decât nişte „simple caricaturi" şi criticaţi pentru că nu realizau „picturi ca lumea". Impresioniştii au fost afectaţi de această reacţie, dar nu s-au dat bătuţi. Erau inteligenţi şi combativi şi aveau încredere în ei ; aşa că au ridicat din umeri şi şi-au văzut mai departe de treabă.

Şi-au ales bine momentul. În Paris se adunaseră toate ingredientele necesare pentru a face posibilă o ruptură cu tradiţia : schimbări politice violente, progrese tehnologice rapide, apariţia fotografiei şi noi idei filosofice captivante. Pe când aceşti tineri inteligenţi stăteau de vorbă în cafenele, vedeau cum oraşul se schimbă efectiv în faţa ochilor lor. Parisul se transforma dintr-un labirint medieval într-un oraş modern. Bulevarde largi, luminoase şi spaţioase înlocuiau vechile străzi întunecoase, reci, umede şi mizere. Era un exemplu vizionar de regenerare urbană sub coordonarea unui birocrat încrezător că poate face totul, baronul Haussmann, desemnat de Napoleon al III-lea.

„Împăratul francezilor", cum se autointitula, deţinea o parte dintre titlurile militare ale celebrului său unchi şi înţelegea că transformarea Parisului nu avea să dea numai o replică îndeajuns de sofisticată la splendoarea Londrei din perioada regenţei, ci îi va oferi o şansă de a rămâne la putere. Pentru că odată cu regenerarea urbană orizonturile superbului oraş s-au deschis, asigurându-i abilului autocrat un avantaj tactic în cazul în care parizienilor care i se opuneau le-ar fi trecut prin cap să manifeste nesupunere civică, mocnind intenţii revoluţionare.

Iar în timp ce în oraş totul se schimba, apăreau inovaţii şi în ceea ce priveşte tehnica picturii. Până în anii 1840, artiştii care foloseau culori preparate cu ulei nu puteau lucra decât în atelierele lor, deoarece nu aveau în ce să-şi transporte vopselele. Apoi a apărut ideea de a pune vopselele de ulei în nişte tuburi mici cu un sistem de coduri de culori, ceea ce le-a dat pictorilor mai intrepizi posibilitatea de a picta direct pe pânză, în aer liber. Erau constrânşi să facă asta şi datorită apariţiei fotografiei, un nou domeniu de care începuseră să fie interesaţi mulţi artişti tineri, în ascensiune. Bineînţeles, în anumite privinţe acest creator de imagini interesant, ieftin, accesibil a constituit o ameninţare pentru artişti, care avuseseră până atunci o poziţie neegalată de nimeni în calitate de creatori de portrete pentru cei bogaţi şi puternici. Dar pentru impresionişti noile oportunităţi pe care le crea fotografia erau cu mult mai mari decât orice ameninţare. Nu în ultimul rând, efectul pe care l-a avut în stimularea apetitului publicului pentru imagini din viaţa cotidiană a Parisului.

Calea către viitor era evidentă, dar era blocată de Academie, a cărei intransigenţă, în mod ironic, avea să fie firul de nisip care a ajutat la formarea perlei artei moderne. A excelat în sarcina sa de a proteja bogata moştenire estetică a ţării, dar, din păcate, era orientată spre trecut atunci când venea vorba de promovarea viitorului ei artistic.

Aceasta era o mare problemă pentru tinerii artişti experimentali ce căutau să creeze picturi şi sculpturi care să reflecte vremurile în care trăiau : o problemă care a fost agravată de influenţa Academiei şi care depăşea lumea academică, afectând şi comerţul. Expoziţia sa anuală de artă, cunoscută ca Salonul de la Paris, era cea mai prestigioasă prezentare de artă nouă din Franţa, membrii comitetului de selecţie comportându-se ca nişte mici dumnezei. Dacă alegeau să expună o lucrare a unui artist debutant, acest lucru îl putea aranja pe viaţă şi invers, refuzul lor de a face asta îi putea anula şansele de a avea vreodată succes. Colecţionarii şi dealerii de artă participau la Salon în număr foarte mare, cu ochi iscoditori şi cu portofelele doldora, gata să cumpere vreun tablou semnat de un nou artist la modă, aprobat de Academie, sau cea mai recentă lucrare a unui nume cunoscut ; de aici se cumpărau foarte multe lucrări de artă franceze nou-apărute.

Impresioniştii nu erau primii artişti care se simţeau frustraţi din cauza Academiei. Conservatorismul sufocant al instituţiei începuse să stârnească nemulţumiri încă din primul sfert al secolului al XIX-lea. Théodore Géricault (1791-1824), un tânăr pictor genial, remarca : „Academia, din păcate, face prea mult : stinge scânteile acestui foc sacru [artişti talentaţi] ; îl înăbuşă, nelăsându-i timp să se aprindă cum trebuie. Un foc trebuie alimentat, dar Academia pune prea multe lemne".

Géricault a murit de tânăr, la numai 33 de ani. Dar nu înainte de a picta unul dintre cele mai importante tablouri ale secolului. *Le Radeau de La Méduse* (*Pluta Meduzei*) (1818-1819) înfăţişează consecinţele reale şi îngrozitoare ale deciziei unui căpitan francez incompetent de a naviga prea aproape de coasta Senegalului. Géricault redă în detaliu sumbra catastrofă umană a naufragiului. El creşte miza emoţională folosind un stil teatral de pictură, preferat de artişti precum Caravaggio şi Rembrandt, numit „clarobscur", unde contrastele puternice între lumină şi umbră sunt accentuate pentru a obţine efectul dramatic. În centrul tabloului se află un bărbat musculos întins cu faţa în jos. E mort. Dar modelul pe care se spune că l-ar fi folosit Géricault ca punct de plecare pentru acest personaj era viu şi nevătămat, iar pe deasupra mai şi picta. Era un tânăr artist din eşaloanele superioare ale societăţii pariziene, pe nume Eugène Delacroix (1798-1863).

Inovaţiile lui Delacroix au avut consecinţe importante pentru impresionişti, ce îi împărtăşeau hotărârea de a realiza picturi care să reflecte vivacitatea Franţei contemporane. Deşi picturile sale tindeau să aibă teme istorice, el îşi dăduse seama – încă înainte să se nască vreun impresionist – că mişcările rapide, energice ale pensulei puteau, într-o anumită măsură, să recreeze pe pânză dinamismul intens al vieţii revoluţionare franceze: era vorba despre surprinderea stării de moment. Sau, aşa cum spunea el: „Dacă nu eşti suficient de priceput ca să schiţezi un om care sare pe fereastră în timpul cât i-ar lua acestuia să atingă pământul dacă ar cădea de la etajul al patrulea, nu vei putea niciodată să creezi opere valoroase".

Era o remarcă incisivă la adresa acelei *bête noire* şi conaţional al său, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), un artist care s-a conformat servil direcţiei neoclasice a Academiei, împărtăşindu-i fixaţia faţă de trecut şi – potrivit părerii lui Delacroix – favorizarea ridicolă a măiestriei în locul picturii. Iată cum îşi rezuma el poziţia: „Precizia rece nu e artă... aşa-numita conştiinciozitate a celor mai mulţi pictori nu este decât perfecţiune aplicată artei de a plictisi. Astfel de oameni, dacă ar putea, ar lucra cu aceeaşi atenţie minuţioasă şi pe spatele pânzei".

Delacroix a început să folosească pigmenţi neamestecaţi, puri, pentru a adăuga picturilor sale îndrăzneală şi dinamism. Le aplica pe pânză cu elanul nechibzuit al lui d'Artagnan, renunţând la claritatea liniei, atât de apreciată de Academie, şi concentrându-se mai mult asupra efectului vizual pâlpâitor pe care îl creează alăturarea unor culori contrastante. La Salonul din 1813 a expus o lucrare ce avea să stârnească senzaţie: un tablou inovator din punct de vedere tehnic, cu o temă care conţinea suficientă dinamită politică pentru a nu mai fi expus public în următorii 30 de ani.

La Liberté guidant le peuple (*Libertatea conducând poporul*, 1830) (vezi planşa 1) e recunoscută astăzi ca o capodoperă a epocii romantice şi este expusă la Muzeul Luvru din Paris. Totuşi, în 1830 mesajul său prorepublican era atât de puternic, încât a fost considerat de monarhia franceză provocator din punct de vedere politic. Figura centrală a tabloului este o femeie cu înfăţişare discordantă, întruchipând Libertatea, care îi adună pe luptătorii rebeli în toiul bătăliei şi îi conduce călcând peste trupurile celor căzuţi. Într-o mână flutură tricolorul Revoluţiei Franceze, iar în cealaltă ţine o muschetă cu baionetă. Scena trimite la răsturnarea ultimului rege din Dinastia Bourbonilor, Carol al X-lea (care colecţionase cu entuziasm lucrări ale lui Delacroix), în iulie 1830, eveniment în legătură cu care Delacroix, foarte abil în ce priveşte politica, a fost vădit părtinitor, afirmând într-o scrisoare către fratele său: „Am abordat o temă modernă, o baricadă, şi, chiar dacă poate n-am luptat pentru ţara mea, cel puţin voi fi pictat pentru ea. Asta m-a făcut să mă simt mai bine".

Tema era contemporană (unii spun că bărbatul cu joben din dreapta Libertăţii, care sprijină insurecţia, e însuşi Delacroix), dar imaginea este romantizată:

structura piramidală (o tehnică compoziţională pe care prietenul său Géricault o folosise în *Pluta Meduzei*) serveşte la amplificarea eroismului Libertăţii (aceasta - viziunea lui Delacroix asupra Libertăţii - se află la baza Statuii Libertăţii, faimosul monument dăruit de Franţa Statelor Unite ale Americii). Şi există şi o aluzie clasică : veşmântul cu falduri al Libertăţii este o trimitere la celebra sculptură helenistică *Victoria din Samothrace*, care a contribuit la puternicul mesaj politic prodemocraţie al tabloului (Delacroix trebuie să fi fost pe deplin conştient de faptul că democraţia era un concept ce îşi avea originea în Antichitatea greacă).

Scorţoşii academicieni au acceptat tabloul, ignorând, se presupune, abordarea subversivă a Libertăţii de către Delacroix. În loc să îi reprezinte corpul prin linii frumoase, clasice, el i-a adăugat nişte smocuri de păr la subsuoară, o notă de reprezentare fidelă care probabil că i-a făcut pe academicieni să miroasă repede nişte săruri.

Libertatea conducând poporul este o demonstraţie plină de virtuozitate a tehnicilor picturii moderne, cu culorile sale vii, atenţia acordată luminii şi tuşele energice, toate urmând să fie, patru decenii mai târziu, elemente centrale ale impresionismului. Dar tabloul lui Delacroix era o scenă ficţională, pe când impresioniştii erau în căutarea adevărului şi numai a adevărului. Aici sursa lor de inspiraţie a fost alt individ, mult mai puţin sofisticat.

Dacă Delacroix a fost cel mai mare pictor romantic al Franţei, atunci Gustave Courbet (1819-1877) a fost cel mai desăvârşit pictor realist al său. Mai tânărul Courbet îl admira pe Delacroix (şi invers), dar nu avea timp pentru toate acele puneri în scenă fanteziste şi trimiteri clasice din picturile perioadei romantice. El voia să se apropie de realitate şi să picteze tablouri cu teme banale pe care Academia şi înalta societate le considerau vulgare, precum săracii.

Date fiind toate acestea, dacă ei considerau că realismul unui tablou în care era înfăţişat un ţăran pe o cărare este brut, s-ar fi înecat cu vinul lor scump dacă ar fi văzut cum aborda Courbet altă temă. Lucrarea sa *L'Origine du monde* (*Originea lumii*, 1866) (vezi fig. 2) este una dintre cele mai cunoscute opere din istoria artei, celebră pentru redarea directă, lipsită de constrângeri a unui tors de femeie de la sâni până la coapse, cu picioarele desfăcute şi tăiat de Courbet pentru a obţine un efect (porno)grafic maxim. Este o imagine cu conţinut sexual explicit, care nu e pentru ochii pudibonzilor de astăzi ; la vremea aceea nici măcar nu a fost prezentată în cadrul unei expoziţii publice. Asta avea să se întâmple abia peste mai bine de 100 de ani, în 1988.

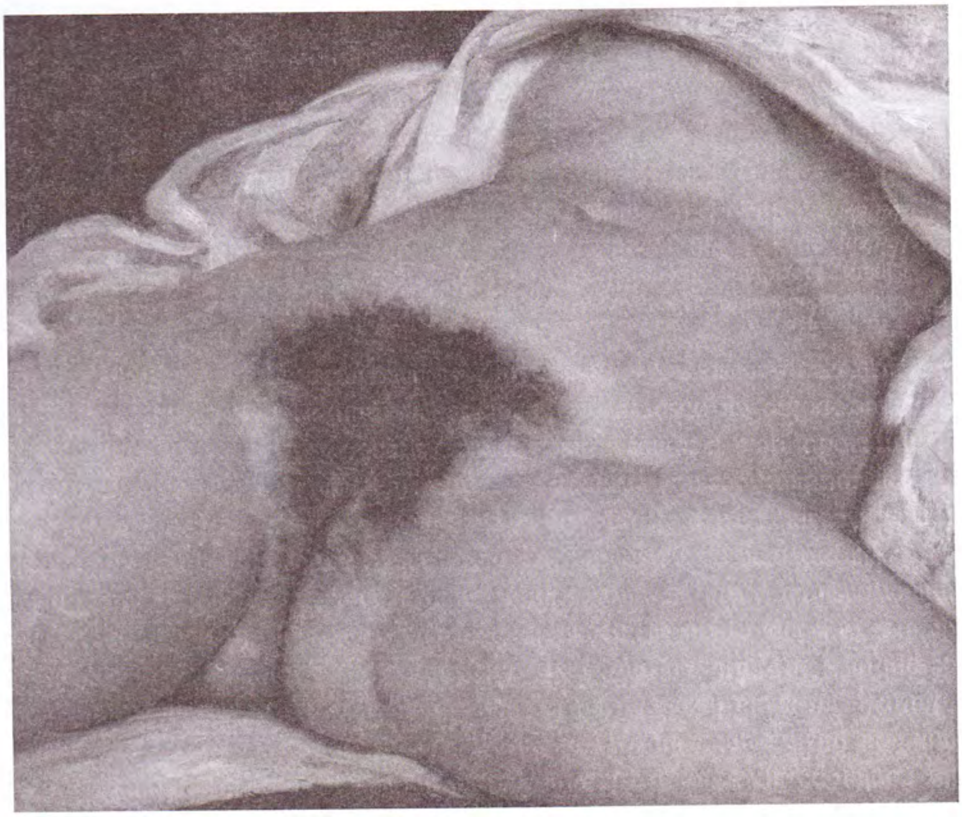


Fig. 2. Gustave Courbet, *L'Origine du monde* (*Originea lumii*), 1866

Courbet era încântat de reputaţia sa de artist dur, aspru, cu patima băuturii şi bătăios. A fost un fel de strămoş al DJ-ilor cinici pe care îi auzi astăzi la radio, un artist popular, care ştia că această popularitate în rândul compatrioţilor săi îi permitea să conteste establishment-ul. Când academicienii l-au numit vanitos, a ridicat din umeri. Când i-au criticat lucrările pe motiv că ele conţin anumite erori legate de proporţii şi pentru că înfăţişează scene din viaţa banală a nevoiaşilor din Franţa contemporană, el a continuat să picteze aceleaşi lucruri.

Romantismul lui Delacroix introdusese în pictură culori vii şi eleganţă, în timp ce realismul lui Courbet a adus adevărul descătuşat, neidealizat despre viaţa de zi cu zi (se lăuda că nu a minţit niciodată în picturile sale). Ambii artişti au respins rigiditatea Academiei şi stilul neoclasic al Renaşterii. Dar condiţiile nu erau încă propice pentru impresionişti. Înainte ca ei să poată duce arta într-o nouă eră, era nevoie de un artist care să combine virtuozitatea picturală a lui Delacroix cu realismul de neclintit al lui Courbet.

Acest rol i-a revenit lui Édouard Manet (1832-1883), cel mai reticent dintre rebeli. Tatăl său era judecător şi l-a învăţat să nu intre niciodată în conflict cu legea. Dar sufletul de artist al lui Manet a fost mai puternic decât mintea sa conformistă - cu puţin ajutor din partea unui unchi nonconformist care îl ducea la galerii de artă şi îl încuraja pe seriosul lui nepot să ducă o viaţă de artist. Ceea ce a şi făcut în cele din urmă, după câteva încercări ratate de a-l împăca pe tatăl său înrolându-se în marina militară. În mod surprinzător pentru cineva care-şi dorea cu disperare ca opera lui să fie recunoscută de Academie - spunând o dată că Salonul era „adevăratul câmp de luptă" -, a adoptat o abordare mai degrabă provocatoare. Dacă ar fi să facem o listă a atributelor în funcţie de care apreciau academicienii calitatea unei opere de artă, ştim ce ar fi cerut: culori estompate, combinate subtil, trimiteri clasice, un desen cu linii foarte rafinate, reprezentări idealizate ale formei umane şi teme care să inspire.

Le Buveur d'absinthe (*Băutorul de absint*, 1858-1859) este un portret al unui reprezentant al păturii de jos pariziene: un beţiv sărac care trăieşte la marginea societăţii, o victimă a modernizării continue a oraşului. Era un subiect pe care Academia îl considera în general nedemn de un portret. Manet s-a asigurat că aceasta va fi reacţia Academiei făcându-i vagabondului un portret în mărime naturală, format rezervat de obicei persoanelor respectabile (regulă căreia Manet i se conformează ironic, îmbrăcându-şi personajul în haine respectabile, cu o pelerină şi un joben negru). *Băutorul de absint* stă aşezat pe un zid scund, ca şi paharul plin cu băutură din dreapta sa. Se uită cu o privire de beţiv peste umărul stâng al privitorului, nu prea departe; o sticlă goală aruncată pe jos, la picioarele lui, este dovada faptului că omul e beat. E un portret întunecat, ameninţător.

Faptul că Manet nu a ales o temă adecvată era o bulină neagră din punctul de vedere al academicienilor: mai primea una şi pentru stilul lui tehnic. Nu realizase minuţios portretul în maniera clasică a lui Rafael, Poussin şi Ingres, ci crease o imagine plată, aproape bidimensională, aplicând blocuri mari de culoare fără prea multe tonuri de tranziţie între ele. A prezentat optimist *Băutorul de absint* în faţa comitetului Salonului pentru a fi examinat. Oare aveau să aprecieze cât de cât stilul modern în care nu amestecase culorile pe porţiuni mari ce produceau contrastele absolute între lumini şi umbre? Era oare posibil să îi admire curajul de a renunţa la detalii pentru a crea atmosferă şi un design coerent? Aveau oare să aprecieze tratarea nesentimentală a temei şi metoda sa de a picta, care era mai relaxată şi mai îndrăzneaţă decât norma? Poate, se gândea Manet, academicienilor avea să le placă tabloul său inovator.

Nu le-a plăcut. A fost respins cu dispreţ.

Manet a fost profund mâhnit că Academia l-a respins, dar nu avea de gând să se supună dogmei acesteia. A continuat să picteze în stilul lui şi a mai supus atenţiei academicienilor şi alte tablouri. În 1863 le-a prezentat lucrarea *Le Déjeuner sur l'herbe* (*Dejunul pe iarbă*, numit *Le Bain* [*Baia*] la acea vreme) (vezi fig. 3), care era plin ochi de trimiteri la istoria artei pe care Academia nu avea cum să nu le aprobe. Tema şi compoziţia derivă dintr-o gravură realizată de Marcantonio Raimondi (circa 1480-1534), bazată pe un desen de Rafael (1483-1520) numit *Il giudizio di Paride* (*Judecata lui Paris*, temă abordată şi de artistul flamand Pieter Paul Rubens). Există şi asemănări cu *Concerto campestre* (*Concert câmpenesc*, circa 1510) şi *Tempesta* (*Furtuna*, 1508), lucrări atribuite atât lui Giorgione (circa 1477-1510), cât şi lui Tiţian (circa 1487-1576). Aceste lucrări mai vechi, înfăţişând o femeie goală (sau două) stând pe iarbă, privită de un bărbat bine îmbrăcat (sau doi), par foarte inocente. Ele fac trimitere la povestiri mitice şi biblice, fără nicio aluzie sexuală directă.

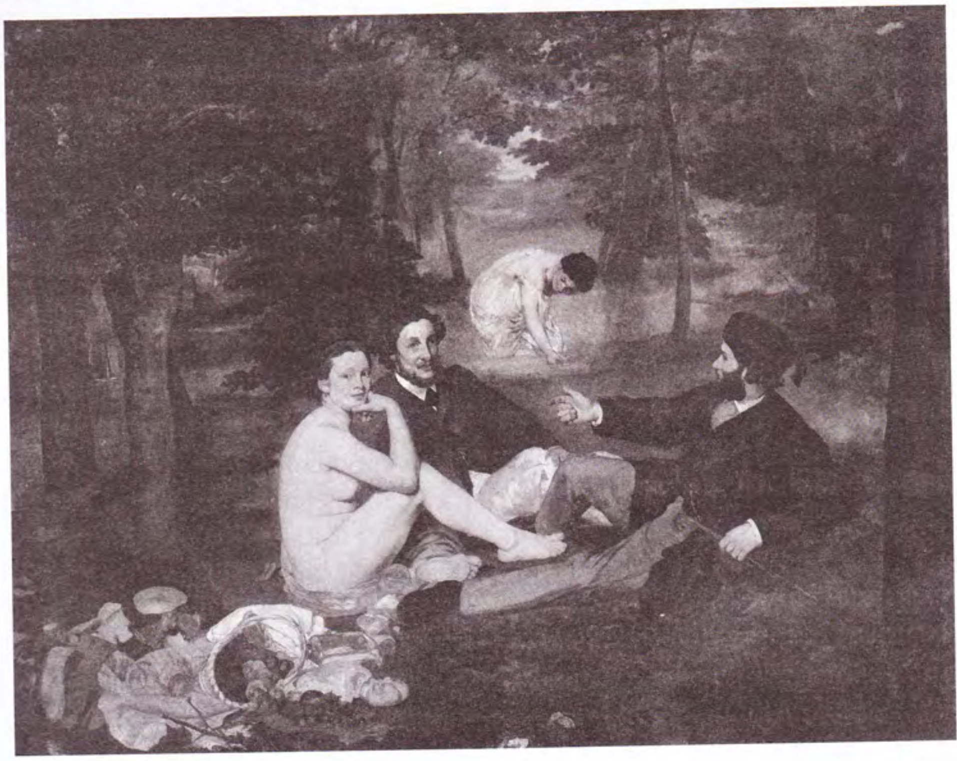


Fig. 3. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (*Dejunul pe iarbă*), 1863

Planul lui Manet era să pornească de la aceste alegorii şi compoziţii clasice şi să le împrospăteze adăugându-le o notă contemporană. În acest scop le-a adus pe cele trei personaje principale ale compoziţiei sale – doi tineri chipeşi şi o femeie frumoasă, cam de aceeaşi vârstă – în prezent prin faptul că a ales ca idee narativă centrală un picnic burghez în parc. Cei doi bărbaţi aşezaţi pe iarbă arată splendid, îmbrăcaţi la patru ace, cu haine la modă şi cravate frumoase, scoase în evidenţă de pantalonii bine croiţi şi pantofii închişi la culoare. Tânăra este în costumul Evei.

Poate că Manet ar fi scăpat cu această poveste despre doi bărbaţi bine îmbrăcaţi care au ieşit în natură pentru o bucăţică bună împreună cu o tânără în pielea goală dacă scena ar fi fost plasată într-un context mitologizat, ca în cazul tablourilor renascentiste. Dar Manet nu făcuse acest lucru, ci pictase personaje din anturajul său : tineri la modă uşor de recunoscut care făceau parte din societatea mondenă pariziană. Puritanii membri ai Academiei au fost dezgustaţi ; criticau în special felul în care unul dintre bărbaţi părea să se uite insistent la femeia dezbrăcată, care, la rândul ei, îl fixa pe privitor cam prea cu subînţeles. Şi apoi mai era şi tehnica picturii lui Manet. Şi pe aceasta o considerau inadecvată. Din nou, artistul nu făcuse nicio tentativă de a introduce gradaţii între blocurile sale de culori vii, nereuşind astfel să creeze în mod satisfăcător iluzia de imagine tridimensională. Academicienilor nu li s-a părut nici că ar fi lucrat prea mult la realizarea acestui tablou, pe care îl considerau mai degrabă un fel de caricatură neruşinată decât o lucrare de artă rafinată.

Au respins-o fără să clipească.

Totuşi, artistul dezamăgit avea parte de o oarecare consolare : nu era singurul căruia i se refuza participarea. Salonul din 1863 a avut un comitet care a respins foarte multe lucrări. Eforturile lui Manet au fost zadarnice, dar aceeaşi soartă au avut-o şi alte trei mii şi ceva de opere de artă, printre care şi lucrări ale unor viitoare vedete precum Paul Cézanne, James McNeill Whistler şi Camille Pissarro. Între progresişti şi Academie începea să se încingă atmosfera şi chiar şi Napoleon al III-lea a simţit asta. Nici abordarea sa autocratică nu era prea populară, aşa că, în încercarea de a înăbuşi o posibilă răzvrătire, s-a hotărât să adopte o atitudine mai liberală. A insistat să fie organizată o a doua expoziţie, în opoziţie cu Salonul Academiei, astfel încât publicul să poată decide cine avea o abordare mai bună faţă de artă. Această a doua expoziţie din 1863 a fost numită Salon des Refusés (Salonul Refuzaţilor).

Fără să-şi dea seama, Napoleon al III-lea eliberase duhul artei moderne : le oferise artiştilor o tribună aprobată de stat şi, odată cu ea, ideea că există o alternativă la Academie. Şi deşi publicul nu a fost prea entuziasmat de expoziţia de la Salon des Refusés, nu acelaşi lucru se poate spune despre comunitatea artistică. Un anumit tablou a atras în mod special atenţia unui grup de tineri artişti în ascensiune, aflaţi în căutare de inspiraţie : *Dejunul pe iarbă* de Édouard Manet.

Unul dintre artiştii ce au apreciat lucrarea a fost tânărul Claude Monet, care a văzut în tabloul lui Manet un nou mod de reprezentare. Ceva mai târziu a început să lucreze (dar a renunţat mai apoi, poate din cauza unor comentarii nefavorabile făcute de Courbet când a vizitat atelierul lui Monet şi a văzut la ce lucra) la propria variantă a *Dejunului pe iarbă* (el a ales să îmbrace toate personajele şi să renunţe la trimiterile lui Manet la Antichitatea clasică), parţial ca omagiu adus lui Manet, dar şi ca provocare concurenţială. Între timp, Manet terminase altă operă pe care voia să o prezinte la Salon. Deşi avea un titlu inspirat de Grecia antică, *Olympia* (1863) (vezi planşa 2) urma să facă nuditatea în aer liber din *Dejunul pe iarbă* să pară extrem de rafinată.

Şi în această lucrare a inclus trimiteri la istoria artei, în vreme ce reprezenta un subiect nud. În condiţii normale, o asemenea compoziţie înfăţişând un nud de femeie ar fi fost pe placul academicienilor, care considerau că reprezentarea clasică a unui nud idealizat era un punct de referinţă în opera unui artist. Dar Manet nu îşi idealizase nudul. De fapt, luase frumuseţea mitică *Venere di Urbino* (*Venus din Urbino*, 1538) a lui Tiţian şi o transformase într-o cocotă.

În mod surprinzător, *Olympia* lui Manet a fost acceptată la Salon, dar a stârnit imediat controverse şi discuţii aprinse. Majoritatea celor care au văzut tabloul au fost oripilaţi. El înfăţişa în mod clar o prostituată modernă reprezentată cu un realism manifest, demn de Courbet. Fundalul întunecat al tabloului, precum şi puţinele podoabe ale Olympiei – un colier şi o brăţară – nu făceau decât să-i pună şi mai mult în evidenţă nuditatea. Încă o dată era plin de aluzii sexuale, în afară de privirea ademenitoare a Olympiei. O pisică neagră, un papuc scos (inocenţa pierdută), un buchet de flori şi o orhidee prinsă nepăsător în păr – toate acestea erau aluzii la actul sexual. Monet a avut încă o zi proastă la Salon, deşi au fost şi unii care l-au susţinut.

Anul 1863 a marcat un progres pentru arta modernă. Salon des Refusés, *Olympia* lui Manet şi primele semne ale unei contraculturi artistice – toate au ajutat la crearea unui mediu unde tinerii pictori ambiţioşi care locuiau în Paris şi în împrejurimi se puteau simţi liberi. Tot în acest an a mai avut loc un eveniment important, care urma să aibă şi el un impact profund asupra impresioniştilor. Charles Baudelaire, poet, scriitor şi critic de artă francez, a publicat un eseu intitulat „Le Peintre de la vie moderne" („Pictorul vieţii moderne").

În vremuri agitate există deseori câte un individ, un talisman intelectual, dacă vreţi, care urmăreşte ceea ce se întâmplă în jurul lui şi extrage esenţa evenimentelor în cadrul unui text, ce devine apoi o carte de căpătâi pentru cei asupriți. Pentru artiștii frustrați din Paris care s-au războit cu Academia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, acest om a fost Baudelaire, iar eseul său „Pictorul vieții moderne" a devenit textul de căpătâi. Înainte de a-l publica, Baudelaire se folosise deja mulți ani de poziția sa de poet și scriitor respectat pentru a-i promova pe artiștii pe care cei mai mulți îi luau în râs sau îi respingeau.

Baudelaire a fost cel care i-a stat alături lui Delacroix și a spus că pictura sa este poezie în timp ce alții îl respingeau pe artistul romantic, considerându-l eretic. Baudelaire a fost acela care l-a sprijinit pe Courbet în cele mai dificile momente ale sale ; și tot Baudelaire a fost acela care a cerut ca arta prezentului să nu înfățișeze trecutul, ci viața modernă. Multe dintre ideile pe care le-a expus în „Pictorul vieții moderne" au fost încorporate apoi în principiile fondatoare ale impresionismului. El susținea că „pentru schița de moravuri, reprezentarea vieții burgheze... există o mișcare rapidă ce-i impune artistului o iuțeală corespunzătoare a exercițiului"[1]. Sună cunoscut? În continuare eseul include mai multe referințe la cuvântul *flâneur*, conceptul de *om de lume*, pe care Baudelaire l-a adus în atenția publicului, descriindu-i astfel rolul : „Observator, hoinar [*flâneur*], filosof, spuneți-i cum vreți... Mulțimea este domeniul său, așa cum aerul este cel al păsării, iar apa cel al peștelui. Pasiunea și profesiunea sa este să se identifice cu mulțimea. Pentru hoinarul desăvârșit, pentru observatorul pasionat, este o mare bucurie să-și poată alege culcușul în mulțime, în ceea ce este unduios, în mișcare, în fugitiv și în infinit"[2].

Nu exista provocare mai mare pentru impresioniști ca să iasă din ateliere și să picteze *en plein air*. Baudelaire credea cu tărie că era de datoria artiștilor contemporani să reprezinte în operele lor vremurile în care trăiesc, recunoscând poziția unică în care se găsește un pictor sau un sculptor talentat : „Puțini sunt aceia înzestrați cu facultatea de a vedea ; și încă mai puțini cei ce pot da glas... este cu mult mai lesne să declari că totul este din cale afară de urât în [viața modernă] decât să te străduiești să scoți la iveală frumusețea misterioasă ce poate sălășlui în ea, oricât de neînsemnată ori puțintică ar fi ea"[3]. I-a provocat pe artiști să găsească în viața modernă „eternul din tranzitoriu". Acesta, credea el, era scopul esențial al artei – să surprindă universalul din cotidian, ceea ce era aici și acum : prezentul.

Iar modul de a face acest lucru era să se lase absorbiți în cotidianul vieții din metropolă : să observe, să gândească, să simtă și în cele din urmă să înregistreze. Această filosofie artistică i-a dat lui Manet curajul de a sfida

---

[1] Charles Baudelaire, „Pictorul vieții moderne", în *Curiozități estetice*, traducere de Rodica Lipatti, Meridiane, București, 1971, p. 185 (n. red.).

[2] *Ibidem*, pp. 185, 190 (n. red.).

[3] *Ibidem*, pp. 192-193 (n. red.).

Academia, o filosofie care a impregnat istoria artei moderne. Duchamp a fost un *flâneur*, ca şi Warhol, la fel sunt mulţi dintre artiştii de astăzi, precum Francis Alÿs şi Tracey Emin. Dar Manet a fost primul şi poate cel mai mare *flâneur* sau, aşa cum se considera el, un pictor al vieţii moderne.

Cele mai importante lucrări ale sale din anii 1860, *Olympia* şi *Dejunul pe iarbă*, sunt acum considerate nişte capodopere care se pot compara cu cele mai de seamă opere de artă create vreodată de om. Totuşi, la acea vreme, reacţia negativă a Academiei faţă de ele l-a făcut pe Manet să se simtă frustrat şi uluit, situaţie agravată de faptul că oamenii care plecau de la Salon îl felicitau pentru drăguţele sale peisaje marine (citiseră „Monet" în loc de „Manet", spre încântarea mai tânărului artist, care avea expuse atunci două dintre peisajele sale marine).

Lui Manet nu-i plăcea rolul de răzvrătit împotriva establishment-ului ; el se considera un intelectual dotat cu discernământ care dorea să calce pe urmele artiştilor spanioli Diego Velázquez (1599-1660), principalul portretist de la curtea regelui Filip al IV-lea, pe care îl considera „pictorul pictorului", şi Francisco de Goya (1746-1824), pictorul şi gravorul romantic socotit ultimul dintre vechii maeştri. Dar istoria artei a hotărât ca Manet să fie distribuit în rolul rebelului, iar astfel, cu reticenţă, a devenit liderul unui cerc de artişti disidenţi din care făceau parte şi Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley şi Edgar Degas – grupul care avea să constituie nucleul a ceea ce se consideră în general a fi prima mişcare din arta modernă : impresionismul.

3

Impresionismul: pictorii vieţii moderne 1870-1890

Claude Monet s-a înclinat şi şi-a pus un cub de zahăr în cafea, amestecând cu linguriţa. Nu se grăbea. Fiecare rotaţie lentă a linguriţei, care se scufunda adânc în licoarea fierbinte, parcă marca bătăile unui metronom care îi măsura ritmul gândurilor. Şi avea în minte multe gânduri care nu-i dădeau pace. Ca şi cei adunaţi în jurul său. Chiar şi Édouard Manet, care nu era implicat în acest exerciţiu riscant, era tensionat.

Însă ceilalţi care se adunaseră în acea dimineaţă la Café Guerbois, în mijlocul forfotei din zona de nord a Parisului, aveau multe de rumegat. În ziua următoare, 15 aprilie 1874, deschideau o expoziţie care putea să le aducă un succes deplin sau un eşec total în carieră. Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Paul Cézanne, Edgar Degas şi Monet însuşi îşi riscaseră cariera hotărând să sfideze sistemul Academiei şi să organizeze propria expoziţie.

Acest grup de treizeci şi ceva de artişti se întâlnea de mulţi ani aici, la cafeneaua preferată, pe Grande Rue des Batignolles, numărul 11 (astăzi Avenue de Clichy, numărul 9), pentru a discuta despre viaţă şi artă (la acel moment era numit frecvent Grupul Batignolles). Manet, al cărui atelier se afla în apropiere, li se alătura deseori tinerilor novici şi îi încuraja să creadă în ceea ce făceau. Nu fusese uşor. Respingerea de către establishment era costisitoare, aproape ruinându-i pe cei care nu aveau norocul unui venit privat.

„De ce nu vrei să expui nişte lucrări împreună cu noi ?", l-a întrebat Monet.

„Războiul meu e cu Academia, câmpul meu de luptă este Salonul ei", a replicat Manet. A spus-o cu grijă, aşa cum o făcuse de nenumărate ori înainte, atent să nu minimalizeze eforturile prietenilor săi ori să pară că nu îi susţine.

„Mare păcat, prietene. Locul tău e lângă noi."

Manet a zâmbit şi a aprobat uşor din cap, împăciuitor.

„O să fie bine", a spus Pierre-Auguste Renoir, convins. „Suntem artişti talentaţi ; ştim asta. Nu uitaţi ce a spus Baudelaire înainte să moară : «Nimic nu se poate face decât încetul cu încetul». Asta facem noi acum, nu e mare lucru, dar tot e ceva."

„Parcă văd că o să se aleagă praful", a spus Paul Cézanne.

Monet a izbucnit în râs. Cézanne (1839-1906), care era din Aix, vorbea puţin, iar atunci când o făcea, cel mai probabil spunea ceva negativ. Îşi exprimase rezervele în ceea ce priveşte expoziţia încă din momentul în care artiştii contribuiseră cu toţii la înfiinţarea aşa-numitei Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs, un grup independent ce urmărea să organizeze o expoziţie anuală alternativă care să rivalizeze cu Salonul Academiei. Aleseseră luna aprilie pentru că era înainte de Salonul anual şi, prin urmare, expoziţia lor nu putea fi comparată cu Salon des Refusés şi toate conotaţiile negative cu care era asociat acesta.

Hotărâseră împreună regulile : fără jurii, oricine era bine-venit dacă plătea taxa de înscriere şi toţi artiştii aveau să fie trataţi la fel (foarte similar cu modelul pe care avea să îl adopte Duchamp la New York peste aproape 50 de ani). Expoziţia se numea la fel ca Societatea, nu era o formulare care să prindă, dar amplasarea era bună. Era pe Boulevard des Capucines, numărul 35, lângă Opera din Paris, în inima oraşului, în spaţiosul atelier care fusese folosit recent de Nadar, un fotograf monden celebru la vremea aceea şi pasionat de călătoriile cu balonul.

Erau un grup cam pestriţ ; liantul îl constituiau în parte spiritul de colaborare al lui Camille Pissarro (1830-1903), intelectul lui Manet şi monumentalul talent al lui Monet. Edgar Degas (1834-1917) şi Cézanne nu prea cadrau cu ceilalţi, iar mai târziu aveau să critice metodele şi doctrina acestora. Berthe Morisot (1841-1895), singura femeie din grup (în această fază) şi o artistă foarte talentată, se afla acolo pentru că era bună prietenă cu Manet (ulterior s-a căsătorit cu fratele acestuia, Eugène). Alfred Sisley (1839-1899), care se născuse în Franţa, dar ai cărui părinţi erau englezi, completa grupul celor care se aflau în cafenea. A fost întotdeauna oarecum un outsider, deşi studiase împreună cu Monet şi Renoir (1841-1919) şi era un apropiat al acestora.

Dar în acea dimineaţă de primăvară diferenţele şi interesele mărunte nu mai contau ; îi unea revolta împotriva Academiei, care le respinsese în mod repetat lucrările, şi erau hotărâţi să facă tot posibilul ca expoziţia lor să aibă succes, nu numai pentru ei, ci şi pentru numeroşii artişti care fuseseră invitaţi (mai ales de Degas) să-şi expună lucrările. Atitudinea celor de la cafenea era una de respect şi sprijin reciproc: chiar şi Cézanne le-a urat colegilor săi *bonne chance*.

Când s-au întâlnit din nou, la aproape două săptămâni după vernisajul expoziţiei, optimismul lor se cam risipise. De data asta Monet nu bea cafea; într-un acces de furie, măturase cu mâna ceaşca şi farfuriuţa de pe masă, făcându-le ţăndări şi vărsând toată cafeaua pe jos. Acum lovea furios marginea mesei cu *Le Charivari*, un ziar satiric, mormăind tot mai scos din fire pe măsură ce citea. Cézanne nu era prezent; Renoir – de data asta – nu scotea niciun cuvânt, la fel Manet şi Morisot. Singurii care vorbeau erau Degas şi Pissarro. Aveau şi ei câte un exemplar din *Le Charivari*, din care citeau anumite fragmente, făcând mici pauze pentru ca artiştii adunaţi în jurul mesei să se mai calmeze.

„«Până şi tapetul în faza lui incipientă este mai elaborat!»", tuna şi fulgera Monet, lovind cu ziarul în masă. „Cine naiba se crede?" *Poc!* – a răsunat ziarul izbit de masă. „Cum îndrăzneşte?" *Poc!* „Dacă spunea «o schiţă», mai treacă-meargă, am mai auzit insulta asta de multe ori. Dar «Până şi tapetul în faza lui incipientă este mai elaborat» e prea mult. Omul ăsta e un imbecil, un filistin: un nătărău!" *Poc! Poc! Poc!* „Mai spune-mi o dată, Camille, cum îl cheamă pe idiotul ăsta?"

„Louis Leroy", a răspuns Pissarro, înainte de a continua să citească cronica sarcastică a criticului de artă despre lucrarea lui Monet *Impression, soleil levant* (*Impresie, răsărit de soare*, 1872) (vezi planşa 4), unul dintre cele câteva tablouri pe care le expusese artistul.

„«Impresie – de asta eram sigur. Îmi spuneam numai că, dacă am fost impresionat, trebuie să fie o oarecare impresie în el.»" Pissarro şi-a ridicat privirea. „Claude, cred că Leroy ăsta nu e serios."

„La naiba, ştiu că nu e serios", s-a răstit Monet. „Asta-i tot?"

„Nu chiar", a spus Degas, băgându-se în vorbă şi străduindu-se să pară serios. „Te laudă: «...şi câtă libertate, câtă uşurinţă în execuţie!»".

„Ba nu mă «laudă» deloc, Edgar, mă face praf, ştii foarte bine!"

Ceea ce, desigur, era adevărat. Dar istoria se răzbună adesea pe astfel de cinici şi în cazul domnului Leroy nu a durat prea mult până s-a întâmplat asta. Articolul său vitriolant contra lui Monet a făcut valuri pe moment, dar foarte curând a aflat că pana lui otrăvită nu numai că nu îi terminase pe Monet şi pe prietenii săi, ci chiar generase cea mai celebră mişcare artistică de după Renaştere: Leroy a dat impresionismului un nume şi o identitate, diminuând în acelaşi timp rolul criticului de artă.

Tabloul lui Monet în care înfăţişa portul Le Havre, din nordul Franţei, unde îşi petrecuse copilăria în casa tatălui său, care era băcan, este o ilustrare evocatoare și fermecătoare a impresionismului. Scena zugrăvește un soare roșiatic-portocaliu ce răsare din mare, înălțându-se fără niciun chef pe cer, ca un angajat care, iarna, abia se urnește din pat luni dimineața. Mingea de foc nu strălucește suficient de puternic ca să împrăștie ceața albăstrie ce învăluie vasele cu pânze și bărcile cu vâsle, dar are suficientă energie ca să creeze o reflexie portocalie, caldă pe suprafața de un violet rece a mării în zori, aducând cu o rezistență de radiator electric. În afară de asta nu sunt foarte multe detalii. E într-adevăr o impresie a ceea ce a văzut artistul, poate de la fereastra casei în care locuia.

Și, indiscutabil, dacă erai obișnuit să vezi picturi clasice extrem de elaborate, construite strat cu strat după desene detaliate, efortul lui Monet ar fi trecut drept cea mai preliminară dintre schițele preliminare. Cu siguranță, nu este cea mai reușită operă a sa (eu aș alege seria de *Meules – Căpițe de fân*), nici epitoma impresionismului, dar conține toate elementele care vor face celebră această mișcare : fragmentarea tușei, tema modernă (un port funcțional), atenția acordată efectelor de lumină, renunțând la detaliile picturale, și senzația predominantă că te afli în fața unei picturi care trebuie simțită, nu doar privită.

Asta intenționase Monet, așa cum le-a explicat, fără să mai fie nevoie, prietenilor săi de la cafenea după ce și-a mai venit în fire. Între timp venise și Alfred Sisley.

„Claude", a spus malițios Sisley, luând ziarul de la Degas, „nu vrei să auzi ce are de spus idiotul despre lucrările lui Cézanne ?".

„Ba da, de ce nu ?", a răspuns Monet, ușor răutăcios.

„Ei bine", a spus Sisley, „uite ce zice despre *Une moderne Olympia* (*O Olympia modernă*, 1873-1874) a lui Paul : «Vă mai amintiți de *Olympia* domnului Manet ? Ei bine, aceea era o adevărată capodoperă în ceea ce privește desenul, acuratețea, elaborarea, în comparație cu cea a domnului Cézanne»".

Monet a izbucnit în hohote de râs. La fel și Sisley. Nu însă și Manet. El s-a ridicat de pe scaun, s-a scuzat și s-a întors în atelierul său.

Știa foarte bine lucrarea lui Cézanne. Leroy avea dreptate să facă referire la *Olympia* lui Manet, tabloul care stârnise atâta scandal la Salonul din 1865. Versiunea lui Cézanne era într-adevăr o replică a acelei lucrări : un omagiu adus lui Manet. Iar ca să fim corecți față de Leroy, versiunea lui Cézanne chiar este mult mai schematică decât cea a lui Manet și la prima vedere putea fi luată drept o caricatură de tipul acelora din *The New Yorker*. Nu are nimic din rigoarea și structura care vor caracteriza lucrările mai târzii ale lui Cézanne, dar, când o privești, geniul artistului începe să devină evident.

La fel ca și cea din tabloul lui Manet, *Olympia modernă* a lui Cézanne stă întinsă pe un pat, goală, iar în spatele ei se află o servitoare de culoare – posibil tot dezbrăcată – care se pregătește să o acopere cu un cearșaf alb. *Olympia* lui Cézanne stă întinsă pe partea stângă – imaginea în oglindă a celei din pictura lui Manet (și a lui Tițian) – pe un pat cu așternuturi albe, înălțat, ca un altar. Această Olympia este mult mai mică, permițându-i lui Cézanne să adauge o figură masculină care se uită la ea (un client, poate ?) în prim-plan. Bărbatul stă pe o canapea, picior peste picior, îmbrăcat într-un frac negru. În mâna stângă ține un baston, măsurând-o din priviri pe frumoasa și vulnerabila femeie apărată doar de un cățel (care nu ar putea face față bastonului). Manet folosise această alăturare dramatică – un bărbat bine îmbrăcat care stă așezat și fixează cu privirea o femeie goală – în *Dejunul pe iarbă*. Pentru acel tablou, artistul își folosise prietenii drept modele. În *O Olympia modernă* nu recunosc decât un personaj ; este bărbatul îmbrăcat elegant din budoar care o examinează pofticios pe femeie și care, deși stă cu spatele la privitor, seamănă izbitor cu creatorul tabloului.

Ar putea părea o schiță degajată, dar de fapt Cézanne ne-a oferit un tablou foarte bine plănuit, cu o atmosferă intensă, încărcată de tensiune sexuală, chiar mai mult decât în *Olympia* lui Manet. Dar pe Cézanne nu l-a preocupat doar tema, ci și structura compozițională. O vază uriașă, din care se revarsă flori verzi și galbene, ocupă în întregime colțul din dreapta sus al tabloului, echilibrat de un covor galben cu verde care domină colțul din stânga jos. Brațul întins al servitoarei, Olympia și bărbatul în frac corespund, ca și alinierea corpurilor lor. Este un tablou care nu pare, inițial, așa cum spunea Leroy, „o capodoperă în ceea ce privește desenul, acuratețea, elaborarea”, dar, dacă îl privești câteva minute, răsplata nu va întârzia să apară. Nu este Cézanne la apogeul său – despre aceasta va fi vorba în alt capitol –, dar inteligența și priceperea lui arată limpede că Leroy duce lipsă și de una, și de alta.

Parcă uitând cât de furios fusese cu câteva minute mai înainte, Monet începea să savureze comentariile tăioase ale lui Leroy. „Dragul meu Camille”, a spus el fără să-și ascundă sclipirea din ochi, „spune-mi, domnul Leroy nu a făcut niciun comentariu despre lucrările tale ?”.

Înainte să apuce Pissarro să răspundă, Sisley a început să citească cronica lui Leroy despre tabloul lui Pissarro *La Gelée blanche* (*Brumă*, 1873).

„«Brazdele alea ? Chiciura aia ?»”, citea, chicotind, Sisley. „«Nu sunt decât niște răzături de pe paletă dispuse uniform pe o pânză murdară. Nu are nici coadă, nici cap, nici sus, nici jos, nici față, nici spate.»”

Monet râdea ținându-se cu mâinile de burtă.

„Genial, genial !”, hohoti el. „Leroy ăsta e comediant, nu critic de artă.”

Râdea și Pissarro. El era destul de mulțumit de tabloul său, o scenă bucolică în care un bătrân ce cară în spate o legătură de vreascuri urcă încet pe un drum de ţară printre două câmpuri aurii, într-o dimineaţă însorită, dar rece de iarnă.

Artiştii adunaţi în cafenea au devenit şi mai binedispuşi când au văzut că se apropie dealerul de artă Paul Durand-Ruel. Făcea parte din acest grup în aceeaşi măsură ca oricare dintre artişti şi, într-un fel, a avut un rol la fel de important ca şi ei în dezvoltarea impresionismului. Curajul comercial şi spiritul întreprinzător ale lui Durand-Ruel îi încurajaseră pe tinerii artişti să creadă că era posibil să-şi organizeze o expoziţie proprie. Şi datorită încrederii neclintite a acestui dealer în munca lor ştiau că, şi în cazul în care atacul lui Leroy le-ar fi face rău, Durand-Ruel le-ar asigura supravieţuirea, chiar de unul singur, la nevoie.

Durand-Ruel a trecut pe lângă Agnès, atenta birtăşiţă de la Café Guerbois, şi s-a aşezat pe scaunul unde stătuse Manet.

„Am făcut progrese mari, *non*?", a spus el uitându-se la Monet, care stătea la masă în faţa lui.

„Da, Paul, aşa este. Îţi aduci aminte când ne-am cunoscut la Londra: eu, tu şi Camille..."

„Şi Charles", a completat Durand-Ruel.

„Sigur", a spus Monet. „Şi Charles."

Asta se întâmplase în 1870, când Franţa era în război cu Prusia şi Durand-Ruel părăsise Parisul ca să se refugieze la Londra. Dealerul de artă, care avea atunci 39 de ani, era un bărbat în floarea vârstei, ambiţios şi energic. A profitat de şederea sa la Londra ca să-şi extindă afacerea - galeria de artă din Paris pe care o moştenise în 1865 de la tatăl său. Voia şi să lărgească gama de produse a galeriei, îngrijorat că se baza prea mult pe picturile Şcolii de la Barbizon - un grup de artişti de la mijlocul secolului al XIX-lea care împărtăşeau aceleaşi idei şi care se stabiliseră în micul sat Barbizon (la vreo 50 de kilometri de Paris). Tatăl său construise galeria şi reputaţia acesteia vânzând peisajele naturaliste ale acestora, care înfăţişau scene rurale din liniştita pădure Fontainebleau şi din împrejurimi. Unii membri ai grupului, precum Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) şi Jean-François Millet (1814-1875), dezvoltaseră un stil modern de a picta peisaje - inspirat parţial de pânzele neidealizate ale lui John Constable, înfăţişând peisaje din zonele rurale englezeşti -, care se axa pe redarea exactă a luminii şi culorii naturale. Au fost pionierii lucrului *en plein air*, în faţa subiectului, care devenise posibil, aşa cum ştim, datorită inventării recente a tuburilor portabile pentru culorile de ulei.

Durand-Ruel Senior sprijinise carierele celor din grupul de la Barbizon construind o reţea de clienţi care le apreciau lucrările şi erau dispuşi să le cumpere. Fiul său Paul a vrut să facă acelaşi lucru pentru artiştii din generaţia sa, dar şi-a dat seama că, pentru a menţine afacerea şi a-şi satisface clienţii pe care îi avea deja, trebuia să se asigure că orice nou talent pe care îl promova avea o legătură de ordin estetic cu munca artiştilor deja incluşi în cataloagele galeriei. Căuta artişti tineri, ambiţioşi, care să dezvolte inovaţiile grupului de la Barbizon. Străbătuse Franţa şi o bună parte a Europei în căutarea unor astfel de pictori, dar încă nu găsise ceea ce căuta. Până când a dat peste Claude Monet şi Camille Pissarro, doi tineri artişti francezi care, la fel ca el, se refugiaseră la Londra din calea Războiul Franco-Prusac.

Monet, care îşi începuse viaţa artistică făcând caricaturi, şi-a schimbat aspiraţiile creative când l-a cunoscut pe Eugène Boudin (1824-1898). Boudin îl încurajase să picteze în aer liber, spunându-i că „trei trăsături de pensulă în natură valorează mai mult decât două zile de muncă în atelier, la şevalet".

Monet le-a împărtăşit noua sa abordare prietenilor lui, pe care îi cunoscuse în timpul studiilor la şcoala de arte frumoase. Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley şi Paul Cézanne s-au uitat la lucrările lui, l-au ascultat şi apoi au urmat acelaşi drum. În 1869, Monet mergea în suburbiile Parisului pentru a picta în această manieră împreună cu Pissarro, apoi, în acelaşi an, s-a dus cu Renoir la La Grenouillère, un loc de agrement aflat la vest de Paris. Au pictat împreună burghezi *en vacance*, plimbându-se cu barca şi înotând în lumina soarelui văratic.

Şi Monet, şi Renoir au realizat lucrări intitulate *La Grenouillère* (amândoi în 1869), pe care le pictaseră exact din aceeaşi perspectivă. Aceasta permite o comparaţie stilistică între cei doi artişti, mai ales că tablourile înfăţişează o scenă aproape identică. Una de degajare senină, în care un grup de oameni în haine elegante aflaţi în vacanţă se relaxează într-un popular loc de agrement unde se putea înota. În centrul ambelor tablouri este reprezentat un grup de oameni la o întâlnire mondenă pe o insuliţă rotundă, la câţiva metri de mal, la care se ajunge pe un ponton îngust de lemn ce intră în cadru din partea stângă. Alţii stau la taclale într-o cafenea, în partea dreaptă, sau se scaldă de partea cealaltă a insulei. În prim-plan sunt legate câteva bărci, legănându-se uşor pe apă, iar vălurelele pe care le fac capătă reflexe argintii în lumina soarelui de după-amiază. În fundal, formând o bandă orizontală în ambele tablouri, se află un şir de copaci cu frunziş des.

Monet intenţionase să facă doar o schiţă (o „schiţă proastă", cum a spus el) preliminară unei lucrări mai mari, mai detaliate, care spera să fie acceptată la Salon (nu a fost acceptată, iar ulterior s-a pierdut). „Schiţă proastă" sau nu, e o bună ilustrare a impresionismului timpuriu: pictată rudimentar, în culori vii, executată rapid şi înfăţişând o temă burgheză modernă. La fel cum e şi varianta lui Renoir, din aceleaşi considerente.

Dar tablourile sunt destul de diferite ca stil şi abordare. Renoir îşi îndreaptă atenţia spre aspectul monden al întâlnirii, fiind preocupat mai ales de redarea hainelor, înfăţişării şi interacţiunii celor care au ieşit să se relaxeze în afara oraşului. Pentru Monet, nu oamenii sunt importanţi ; interesul său se axează pe efectele luminii naturale asupra apei, bărcilor şi cerului. Tabloul său e mai clar, mai puţin romantic decât evocarea de către Renoir a unei zile senine, în care detaliile sunt estompate ; de asemenea, paleta de culori este mai armonioasă la Monet, iar structura compoziţională mai rigidă. Totuşi, cea mai mare diferenţă este doza de rigoare aplicată unei documentări precise. Redarea evenimentului de către Monet este credibilă, pe când efortul lui Renoir este sentimental şi siropos, o lucrare ce datorează la fel de mult stilului rococo din secolul al XVIII-lea şi impresionismului.

Niciunul dintre artişti nu se bucurase de prea mare succes în ochii academicienilor. Nici Pissarro, care, atunci când l-a cunoscut pe Durand-Ruel la Londra, era cam strâmtorat ; nici Monet, care avea de întreţinut şi o amantă şi un copil mic. Pentru ambii artişti, întâlnirea cu dealerul de artă a fost cum nu se poate mai bine-venită.

Sentimentul a fost reciproc. Pentru antenele vizuale fine ale lui Durand-Ruel, perfecţionate de-a lungul deceniilor de experienţă, nu era nevoie decât de câteva secunde ca să identifice un pictor talentat. S-a uitat la lucrările artiştilor, le-a ascultat povestea şi şi-a dat seama că a găsit acel nu-ştiu-ce pe care îl căuta pentru a-şi dezvolta afacerea. Aceşti doi tineri pictori, şcoliţi după filosofia artistică a grupului de la Barbizon, reprezentau viitorul galeriei sale şi, posibil, şi al artei. Spre marea uşurare financiară a lui Monet şi Pissarro, Durand-Ruel a cumpărat imediat tablouri de la amândoi pentru galeria sa londoneză de pe New Bond Street, numărul 168.

Curajul său nu s-a oprit aici. În mod cu totul surprinzător, a ales să nu aştepte ca Salonul anual al Academiei să-i lanseze pe piaţă pe Monet şi Pissarro (oricum ar fi aşteptat probabil degeaba) şi s-a hotărât să facă asta chiar el. Avea să devină, efectiv, reprezentantul acestor artişti, avea să-i ajute să nu mai depindă de Academie asigurându-le o remuneraţie lunară din care să se poată întreţine (nici Monet, nici Pissarro nu erau bogaţi). Durand-Ruel s-a angajat nu numai să cumpere pe loc o bună parte din lucrările lor, ci şi să creeze o cerere comercială pentru ele şi astfel să transforme modul în care funcţiona piaţa obiectelor de artă.

Planul său era să includă treptat noile lucrări în una dintre expoziţiile sale regulate unde prezenta peisajele Şcolii de la Barbizon, pentru care avea deja o clientelă stabilă. Ideea era că picturile lui Monet şi ale lui Pissarro urmau, prin asociere, să fie validate şi înţelese drept continuarea logică a atât de admiratelor lucrări ale lui Corot, Millet şi Daubigny. O mişcare foarte inteligentă. Durand-Ruel, mereu atent la ceea ce se întâmpla în jurul lui, şi-a dat seama că şi piaţa de artă modernă era în schimbare. Revoluţia şi mecanizarea creaseră o nouă clasă socială, cunoscută sub numele de burghezie. El a intuit că această nouă clasă de mijloc formată din proaspăt îmbogăţiţi va dori alt tip de artă.

Omul modern educat avea să fie dispus să cumpere lucrări de artă care să reflecte noua sa lume captivantă, nu picturi pământii şi plictisitoare, pline de vechea simbolistică religioasă. Loisirul era noua chestie la modă, petrecerea timpului liber trândăvind şi bucurându-te de marele dar oferit de tehnologie. Şi tocmai asta, a prezis el, aveau să cumpere muşteriii – imagini cu oameni ca ei care se bucură de plăcerile vieţii urbane : plimbându-se braţ la braţ prin parc ori cu barca pe lac, înotând în râu sau bând într-o cafenea. Durand-Ruel a mers până acolo încât i-a încurajat pe tinerii artişti să picteze tablouri mai mici care să se potrivească pe pereţii colecţionarilor mai puţin înstăriţi, ce aveau apartamente mai modeste.

Era un plan bazat pe un angajament faţă de tipul de lucrări pe care le creau protejaţii săi, pe intuiţia că gusturile se schimbau la fel de repede ca lumea în care trăiau. Instinctul său s-a dovedit corect pe ambele fronturi, planul său de afaceri riscant, dar în cele din urmă încununat de succes urmând să joace un rol semnificativ în emanciparea carierelor artiştilor parizieni de regulile inflexibile ale Academiei. În sfârşit, cei talentaţi, dar respinşi sau care nu apucaseră să-şi dovedească măiestria aveau o alternativă comercială. Mai mult, Durand-Ruel le-a asigurat independenţa financiară de care aveau nevoie pentru a-şi urmări ţelurile creatoare fără să se lovească de tot felul de obstacole sau să-şi facă griji din cauza banilor. Acţiunile sale au dus în mod direct la apariţia şi dezvoltarea relativ rapidă a artei moderne şi la stabilirea unui tipar comercial, bazat pe dealeri de artă cunoscători, întreprinzători, care funcţionează foarte eficient şi astăzi.

Până la momentul faimoasei expoziţii din 1874, Durand-Ruel sprijinea şi promova lucrările lui Monet, Pissarro, Sisley, Degas şi Renoir, printre alţii. Şi deşi poate s-au simţit ruşinaţi la auzul comentariilor lui Louis Leroy, înţeleptul dealer de artă trebuie să fi fost încântat. Era un impresar înnăscut, care înţelegea şi canaliza puterea presei : cum avea să spună Oscar Wilde puţin mai târziu, „un singur lucru e mai rău decât a se vorbi despre tine, acela de a nu se vorbi despre tine”[1]. Din nou, instinctele lui Durand-Ruel erau corecte :

---

[1] *Portretul lui Dorian Gray*, traducere şi note de Magda Teodorescu, Polirom, Iaşi, 2012, p. 10 (n. red.).

dacă cuvintele denigratoare ale lui Leroy nu ar fi fost tipărite, nu ar fi existat un nume de marcă pe care să se construiască impresionismul.

Lui Durand-Ruel îi mergea bine. Dar viaţa în avangardă nu e niciodată uşoară. Deşi galeria sa pariziană se bucura de mare succes, cea londoneză mergea foarte prost, iar până la urmă, în 1875, a fost închisă. Aceasta a fost o lovitură pentru ambiţiosul Durand-Ruel, dar, oferindu-i ocazia de a-i cunoaşte pe Monet şi Pissarro, aventura sa londoneză avea să-i asigure succesul, ca şi lui Monet, într-o anumită măsură.

Cât a stat în capitala Regatului Unit, Monet şi-a petrecut o bună parte din timp studiind lucrările artiştilor peisagişti englezi moderni. Auzise deja de picturile lui John Constable, ca şi de ale lui James McNeill Whistler, care era stabilit la Londra. Dar picturile atmosferice ale altui artist au fost probabil cele care i-au aprins cu adevărat imaginaţia. Deşi J.M.W. Turner (1775-1851) murise cu câţiva ani înainte, încă mai puteai vedea unele dintre picturile sale la Londra şi este de neconceput ca Monet să nu le fi studiat în profunzime. Iar Turner, ca şi Monet, a fost un pictor fascinat de efectele luminii naturale, la un moment dat fiind atât de emoţionat de splendoarea luminoasă a naturii, încât se spune că ar fi declarat: „Soarele este Dumnezeu".

În 1871, când Monet se afla la Londra, era expusă la National Gallery lucrarea lui Turner *Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway* (*Ploaie, aburi şi viteză – marea cale ferată din vest*, 1844) (vezi planşa 3), un tablou care face ca stilul neconvenţional al francezului să pară oarecum conservator. La fel ca impresioniştii, Turner era interesat de viaţa modernă şi picta genul de scene contemporane care aveau să devină semnul lor distinctiv: un tren cu aburi care goneşte peste un nou pod splendid ce leagă Tamisa de vestul Londrei. Este epitoma modernităţii industriale.

Abordarea lui Turner este la fel de revoluţionară ca şi tema. Un văl auriu de ploaie luminată de soare traversează în diagonală tabloul, ascunzând aproape toate detaliile picturale. Abia se poate distinge coşul locomotivei acestui tren care se năpusteşte peste podul din prim-plan, la fel de neclar şi el (în tonuri de brun-închis); restul peisajului dispare ca într-o ceaţă. Dealurile din depărtare, alt pod în partea stângă şi malul celălalt al fluviului sunt doar nişte contururi vagi, soarele, ploaia, fluviul, trenul şi podul dizolvându-se într-un amestec tumultuos de nuanţe de albastru, brun şi galben. Este o grandioasă celebrare a vieţii, expresivă, în care pictorul şi-a dat frâu liber, un tablou care îşi păstrează şi astăzi prospeţimea şi inventivitatea. Constable spunea despre Turner că „pare că pictează cu aburi coloraţi, aşa de evanescent, aşa de eteric!". Şi chiar aşa picta, prefigurând nu numai artificiile atmosferice pe care aveau să le lanseze impresioniştii, ci şi revărsările de emoţie pură pentru care reprezentanţii americani ai expresionismului abstract aveau să devină faimoşi la 100 de ani după ce Turner a pictat *Ploaie, aburi şi viteză*.

La Londra, pe lângă faptul că a găsit artişti peisagişti care îl inspirau, Monet a descoperit că oraşul avea şi alte delicii de oferit - de pildă... smogul. Pentru cineva interesat de lumina difuză, ceaţa groasă, nesănătoasă care învăluia Londra în timpul iernii - o pâclă rece amestecată cu fumul de cărbune care se ridica din pădurea de coşuri a oraşului - era o minunăţie. Monet petrecea ore întregi pe malurile Tamisei, în apropiere de Palatul Parlamentului, în centrul Londrei, aşezat pe un scăunel, pictând un oraş efervescent. Eforturile sale au avut ca rezultat o serie de tablouri impresioniste halucinant de frumoase, care surprind perfect atmosfera locului şi a momentului. Poate că Salonul de la Paris nu le-a apreciat prea mult, dar mie îmi plac.

La Tamise à Westminster (*Tamisa la Westminster*, 1871) ar putea părea o scenă londoneză tradiţională, aproape banală pentru privitorul de astăzi, dar, la vremea la care Monet a pictat acest peisaj, era ultramodern. Silueta gri-albăstruie, fantomatică a Palatului Parlamentului din fundal, înălţându-se din Tamisa precum un castel gotic îndepărtat, nu era încă o imagine familiară, fiindcă tocmai fusese terminat după ce un incendiu distrusese vechiul Westminster Palace în 1834 (eveniment surprins de Turner în lucrarea sa *The Burning of the House of Lords and Commons - Foc la Palatul Parlamentului*). Nou era şi Podul Westminster (care se zăreşte tot în depărtare), ce taie centrul imaginii ca o panglică de dantelă murdară. În prim-plan, în dreapta tabloului, nişte muncitori construiesc un nou debarcader, legat de recent creatul Victoria Embankment, un pietonal de-a lungul malului stâng al Tamisei, pentru promenadele de weekend ale înfloritoarei clase de mijloc. Pe apă se văd nişte remorchere cu aburi, moderne. Dacă Monet ar fi vizitat Londra cu zece ani mai devreme, nu ar fi văzut o bună parte din ceea ce a pictat în 1871.

Tehnica sa de pictură era la fel de modernă. Detaliile sunt sacrificate în schimbul unităţii tabloului : scopul lui Monet era să realizeze o operă de artă armonioasă, în care formele, lumina şi atmosfera se combină pentru a forma o unică entitate determinată. O lumină voalată învăluie imaginea ca o perdea transparentă, făcând-o mai puţin clară. Debarcaderul şi muncitorii din prim-plan sunt redaţi cu brun-închis, prin câteva tuşe abia schiţate. Umbrele lor, reflectate de fluviul de dedesubt, sunt reproduse sub formă de virgulă, simetrice cu liniile orizontale scurte şi întrerupte, violet, albastre şi albe prin care e reprezentat restul râului. Palatul Parlamentului şi Podul Westminster nu sunt decât nişte siluete în fundal, oferind adâncime compoziţională şi un semnal vizual din care îţi dai seama cât de deasă este ceaţa.

Tabloul este atât de schematic, încât e aproape neclar. Iar acesta este marele triumf al lui Monet. I-a permis să realizeze pe deplin efectul integrat la care voia să ajungă cu *Tamisa la Westminster*: este un model de impresionism. Nu contează că apa, clădirile și cerul se dizolvă într-un unic peisaj încețoșat; o asemenea lipsă de definire elaborată însuflețește scena, stimulând imaginația privitorului, care este atras de povestea tabloului ca de un film.

Monet a fost influențat de mulți artiști: pictorii peisagiști de la Barbizon, Manet, Constable, Turner și Whistler, pentru a da numai câteva exemple. Dar, poate surprinzător, o altă sursă de inspirație au fost pentru el litografiile japoneze bidimensionale, colorate numite Ukiyo-e (însemnând „picturi ale lumii în mișcare"), realizate cu blocuri de lemn. Acestea au început să apară în Europa pe la mijlocul anilor 1850, după ce Japonia fusese încurajată să se deschidă către restul lumii. Au fost arătate mai întâi la expozițiile universale de la Paris (Exposition Universelle, 1855, 1867, 1878) și puteau fi găsite și în lumea mai puțin fascinantă a transportului internațional de mărfuri, unde erau folosite ca ambalaje pentru articole expediate din Japonia.

Și Manet îi admirase pe unii maeștri ai Școlii Ukiyo-e, precum Utagawa Hiroshige (1797-1858) și Katsushika Hokusai (1760-1849). Sub influența lucrărilor lor grafice plate, precum celebra stampă a lui Hokusai *Muntele Fuji și marele val* (circa 1830-1832) – în care muntele Fiji pare minuscul pe lângă un uriaș val albastru cu creasta de spumă albă –, Manet a început să facă racursiuri în picturile sale, așa cum se poate observa atât în *Olympia*, cât și în *Dejunul pe iarbă*. Acum Monet încorpora și mai multe dintre metodele lor. Compoziția asimetrică a lucrării *Tamisa la Westminster*, unde majoritatea obiectelor reprezentate sunt dispuse în partea dreaptă, era o tehnică standard Ukiyo-e menită să genereze tensiune emoțională. Ca și privilegierea unei soluții decorative versatile plăcute în detrimentul reprezentării precise a caracteristicilor unui subiect, o abordare care l-a încurajat pe Monet să simplifice forma debarcaderului și a Palatului Parlamentului în tabloul său.

Monet și Manet nu au fost singurii pictori francezi moderni influențați de stampele japoneze. Toți impresioniștii își dezvoltaseră gustul pentru simplitatea lor stilizată, ca de bandă desenată. Niciunul însă mai mult decât Edgar Degas, ale cărui picturi sunt foarte influențate de imaginile create de artiștii Școlii Ukiyo-e. Îl admira în special pe Hiroshige, artist care a realizat sute de stampe, inclusiv o serie înfățișând cele 53 de stații aflate de-a lungul drumului de 460 de kilometri dintre Edo (actualul Tokio) și Kyoto. Una dintre aceste lucrări, *Stația din Otsu* (circa 1848-1849) (vezi fig. 4), înfățișează o scenă obișnuită în care vedem călători preocupați mergând încoace și încolo, cumpărând produse de la tarabele din piață și cărând bagaje grele în spate, gata să plece la drum. Nimic remarcabil. Dar perspectiva și compoziția sunt demne de interes.

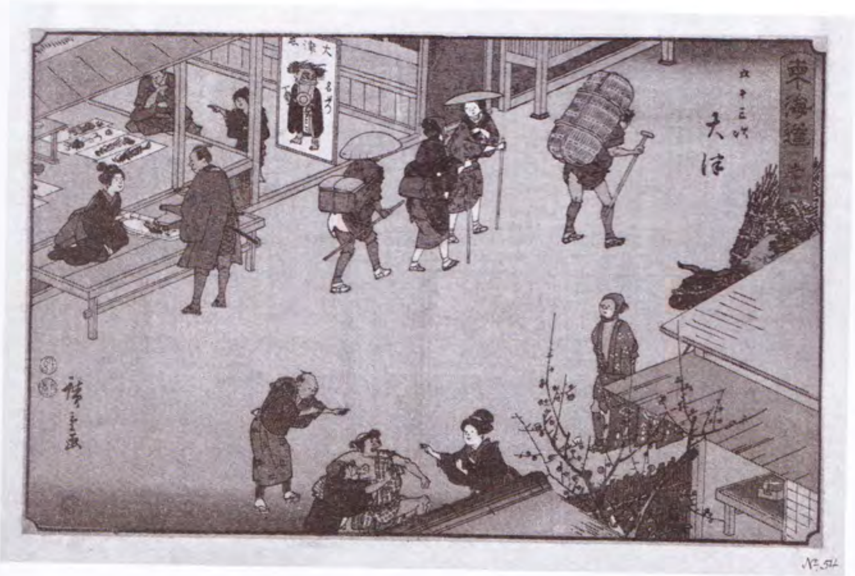


Fig. 4. Utagawa Hiroshige, *Staţia din Otsu*, circa 1848-1849

Hiroshige a adoptat o vedere panoramică asupra scenei, ca şi cum aceasta ar fi filmată de o cameră de supraveghere montată pe o clădire înaltă. Efectul vizual dat de perspectiva aeriană este accentuat de structura imaginii, pe care el a dispus-o pe diagonală, de-a lungul unei axe ce uneşte colţul din stânga jos cu cel din dreapta sus, creând o senzaţie de mişcare ce atrage privirea dincolo de cadrul imaginii, către un punct de fugă imaginar. Pentru a conferi imaginii şi mai mult dinamism, Hiroshige a tăiat agresiv perspectiva asupra scenelor din prim-plan, o tehnică preferată a artiştilor din Şcoala Ukiyo-e. Rezultatul este o imagine care te face pe tine, privitorul, să te simţi ciudat de prezent – chiar complice.

Să privim acum *Classe de danse* (*Clasa de dans*), tablou pe care Degas l-a pictat în 1874, în acelaşi an cu (ceea ce avea să fie cunoscut drept) Prima expoziţie impresionistă (vezi fig. 5). El înfăţişează o sală de dans plină de balerine nu foarte atente la bătrânul lor profesor de balet, ce stă în picioare, sprijinit într-un baston lung cu care marchează cadenţa, lovind în podea. Micile dansatoare stau în picioare, sprijinindu-se sau întinzându-se de-a lungul peretelui sălii. Toate sunt îmbrăcate în tutuuri albe, cu eşarfe de diverse culori legate cu o fundă în jurul mijlocului. Un căţel priveşte de după gleznele balerinei din prim-plan, în stânga imaginii : ea stă cu spatele la privitor şi are părul prins cu o agrafă mare, roşie. În stânga ei, la marginea compoziţiei, se află cea mai neatentă dintre dansatoare, care se scarpină pe spate, cu ochii închişi şi bărbia ridicată într-o uşurare de moment.

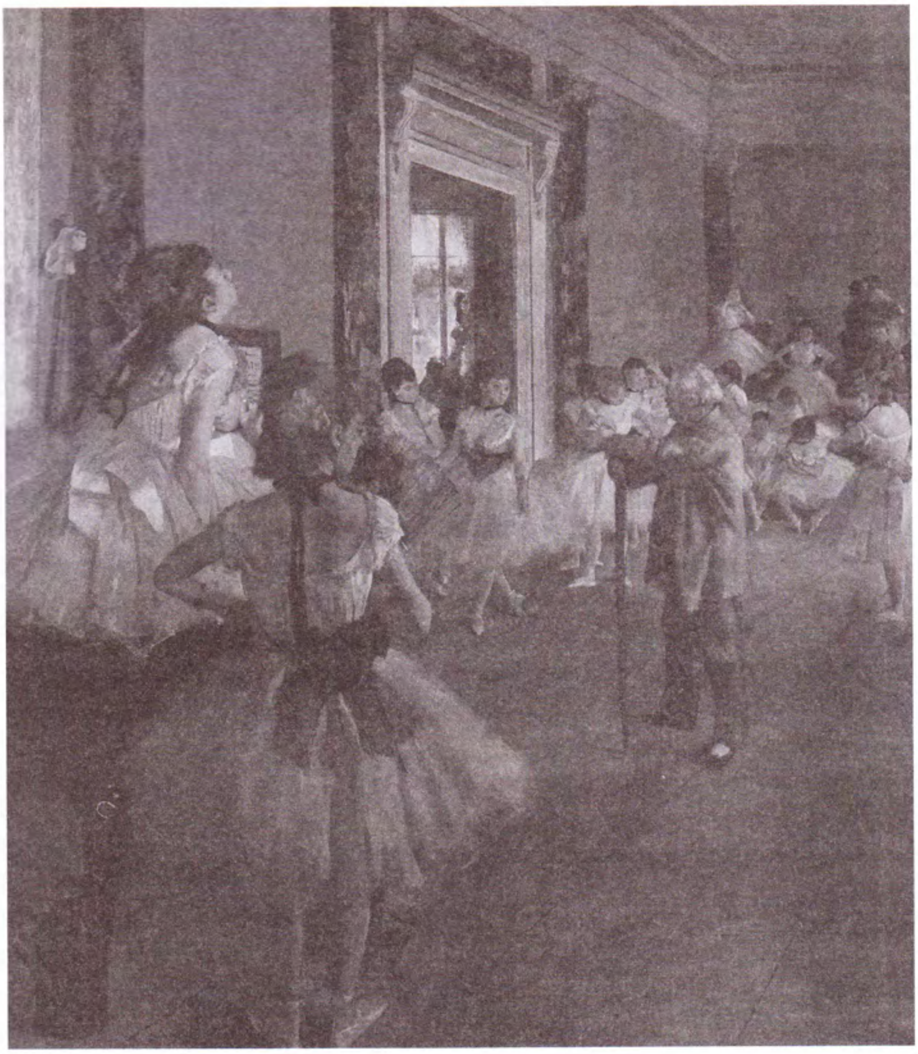


Fig. 5. Edgar Degas, *Classe de danse* (*Clasa de dans*), 1874

Pentru aceia dintre voi care, ca mine, au lucrat în culisele unui teatru şi au văzut balerine făcând repetiţii, aceasta este o reprezentare evocatoare, de o acurateţe minunată. Surprinde natura de felină a balerinelor, leneşe şi totodată distante, în acelaşi timp emanând o senzualitate echilibrată, puternică. Degas a realizat o schimbare inovatoare la nivelul reprezentării. A făcut acest lucru ignorând regulile tradiţionale ale Academiei şi imitând în schimb tehnicile de compoziţie ale xilogravorilor japonezi. La fel ca Hiroshige în *Staţia din Otsu*, Degas şi-a dispus compoziţia pe diagonală, pe o axă care merge din colţul din

eatru şi au
oare, de o
şi totodată
că. Degas
acest lucru
ehnicile de
din Otsu,
colţul din

stânga jos până în cel din dreapta sus. A ales, de asemenea, o perspectivă înălţată, un design asimetric, racursiuri exagerate şi limitări abrupte ale perspectivei la marginile imaginii. De exemplu, balerina plasată pe la jumătatea tabloului, în extremitatea dreaptă, e tăiată în două. E un truc vizual, desigur, dar unul foarte eficient. Animă ceea ce altfel ar părea o scenă foarte statică. Intenţia lui Degas era să ne comunice că ceea ce vedem este un moment trecător pe care el l-a fotografiat.

Şi totuşi, nu era nimic de acest gen. „Nicio artă n-a fost mai puţin spontană decât a mea", spunea el la un moment dat. În această privinţă Degas nu era deloc un impresionist. Nu era la fel de entuziasmat ca Monet şi ceilalţi de lucrul *en plein air*, preferând să lucreze în atelierul său după schiţe preliminare. Era meticulos în cercetările şi pregătirile sale, făcea sute de desene şi avea un interes aproape ştiinţific faţă de anatomia umană, amintind de studiile de fiziologie umană pe care le făcuse Leonardo da Vinci cu 400 de ani înainte. Cât despre redarea luminii naturale în perpetuă schimbare – ei bine, nici aceasta nu era principala preocupare a lui Degas ; îl interesa mai degrabă capacitatea artistului de a oferi iluzia mişcării subiectului.

E o preocupare ce poate fi observată în tabloul său *Aux courses en province* (*Curse de cai în provincie*, circa 1869-1972). Degas a folosit din nou tehnicile compoziţionale dezvoltate de maeştrii japonezi care creau stampe. De această dată, e vorba despre o trăsură deschisă, trasă de cai, în care se află un cuplu înstărit din clasa mijlocie, ieşit să se bucure de o zi la curse, pe care i-a plasat de-a lungul unui unghi în diagonală (ce porneşte din colţul din stânga jos, ajungând în cel din dreapta sus, în acest caz). Trăsura şi caii din prim-plan au fost decupaţi brutal, cu secţiuni de roţi, picioare şi corp (caii şi trăsura) tăiate de încadrarea severă şi abruptă a lui Degas. Intenţia artistului, la fel ca în cazul amplului său repertoriu de picturi înfăţişând balerine, a fost să transmită impresia de frumuseţe a mişcării, alegând aşadar subiecţi agili şi delicaţi, aflaţi la apogeul aptitudinilor lor sportive.

Degas a ajuns să înţeleagă şi să aprecieze ceea ce era necesar pentru a crea impresia de imediat şi de mişcare nu numai studiind lucrările realizate de artişti japonezi. Învăţase foarte mult şi din mijloacele fotografiei, care evoluau rapid, la fel ca prietenii săi impresionişti. Degas cunoştea foarte bine mai ales munca de pionierat în domeniul fotografiei realizată de Eadweard Muybridge (1830-1904). Născut în Anglia, Muybridge, care se stabilise în America, şi-a câştigat renumele datorită unei serii (celebră astăzi) de instantanee din anii 1870 care arătau, cadru cu cadru, cum se mişcă în realitate caii şi oamenii. Ele au fost o revelaţie pentru Degas, care a studiat şi a copiat imaginile, declarând apoi că ambiţia sa artistică era de a surprinde „mişcarea în adevărul său exact".

Probabil că era singurul dintre confraţii săi care putea face aşa ceva, datorită angajamentului său total faţă de desenul precis. Dar, în afară de faptul că o practica în atelier, mai era un aspect al artei sale care îl diferenţia de ceilalţi pictori ce se întâlneau la Café Guerbois. Îl cunoscuse pe artistul tradiţionalist Jean-Auguste-Dominique Ingres – vechiul duşman al lui Delacroix – pe când avea 20 şi ceva de ani, întâlnire care l-a învăţat preeminenţa desenului în compoziţie. A fost o lecţie pe care Degas nu avea să o uite niciodată. A devenit un excelent desenator, care trebuie inclus acum, în compania selectă a lui Picasso şi Matisse, în micul club exclusivist al maeştrilor moderni ce puteau desena ca vechii maeştrii.

Aceasta era extraordinara trăsătură a tabloului său *Curse de cai în provincie*. Şi compoziţia (dramatică), şi culorile (vii şi excepţional folosite) sunt excelente, dar desenul este extrem de rafinat. Chiar şi cei mai acerbi critici care au scris cronici despre expoziţie au fost nevoiţi să admită că Degas era foarte talentat la desen (din păcate, Leroy nu a făcut niciun comentariu). A fost felicitat pentru precizia desenului, acurateţea execuţiei şi siguranţa mâinii. Poate criticii considerau că Degas mai are o speranţă ; că arta marilor maeştri putea fi legată cu succes de arta avangardei.

La urma urmelor, era exact ceea ce încerca să realizeze Degas. El considera că este un pictor „realist" şi nu îi plăcea să fie numit impresionist, deşi a fost un participant foarte activ la expoziţia inaugurală din 1874 şi a contribuit cu lucrări la aproape toate cele şapte expoziţii impresioniste care au avut loc în următorii 12 ani. Şi, cu toate că este corect să nu-l considerăm pe Degas pe de-a-ntregul impresionist, aşa cum sunt Monet, Pissarro şi Renoir, multe aspecte ale abordării sale se potriveau cu arta confraţilor săi. Motivele sale erau moderne, aspecte din viaţa metropolei, banale şi burgheze. A folosit o paletă colorată, şi-a simplificat temele, a pictat cu tuşe lejere ; şi el a dorit să facă imagini care să comunice impresia efemeră a unei clipe.

La momentul ultimei expoziţii de la Paris, în 1886, diferenţele de filosofie artistică, amplasare geografică şi caracter individual duseseră la destrămarea treptată a colectivului de artişti cunoscuţi sub numele impresionişti. Până la acea dată impresionismul devenise parte integrantă a vieţii culturale franceze la fel de mult ca Opera şi, în mod ironic, Academia.

Afacerea lui Paul Durand-Ruel era acum prosperă, deşi nu fusese uşor. Unul dintre motivele pentru care a fost organizată prima expoziţie impresionistă din 1874 a fost că dealerul de artă nu le-a putut plăti artiştilor un stipendiu. Dar perseverenţa şi încrederea lui în ei au dat roade în cele din urmă. 1886 a fost anul în care şi el, şi impresioniştii au dat lovitura, când el a organizat o importantă expoziţie cu lucrările lor în America. Deşi lucrările lor mai fuseseră expuse în Statele Unite, nimic nu fusese prezentat la scara expoziţiei organizate de Durand-Ruel în 1886. A fost un succes răsunător, în urma căruia i-a comparat pe americani cu francezii, spunând : „Publicul american nu râde, ci cumpără ! ".

Impresioniştii ajunseseră să fie cunoscuţi şi viitorul lor era asigurat : arta lor devenise arta lumii moderne.

4

Postimpresionismul: separarea 1880-1906

Niciunul dintre cei patru artişti pe care îi considerăm astăzi postimpresionişti nu ar fi răspuns la acest nume. Şi asta nu din cauză că Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Georges Seurat şi Paul Cézanne erau cu nasul pe sus sau dispreţuiau termenul. Ci pur şi simplu pentru că acesta a fost inventat la ceva timp după moartea lor.

Un curator, critic de artă şi artist britanic, Roger Fry (1866-1934), a fost cel care i-a botezat astfel în 1910. Avea nevoie de un nume colectiv care să unifice acest grup disparat de artişti, după ce îi selectase pentru a-i include într-o expoziţie pe care o organiza la Grafton Galleries din Londra. Rareori se întâmpla ca lucrările acestui grup de pictori avangardişti din Franţa să fie expuse în altă ţară, aşa că probabil urmau să facă oarecare senzaţie. Ceea ce însemna, inevitabil, că Fry avea să atragă foarte multă atenţie din partea presei. Prin urmare, să inventeze un titlu care „să prindă" şi care să fie acceptat şi de confraţii săi din lumea artistică era important. Şi - cum ştiu şi eu din proprie experienţă - surprinzător de greu.

În cei şapte ani în care am lucrat la Tate Gallery din Londra, vreo şase ani şi jumătate am discutat posibile titluri pentru expoziţii. „I Kid You Not" („Nu te păcălesc"), „No Word of a Lie " („Nici vorbă de minciună"), „It's a Material World" („E-o lume materialistă") au intrat, într-un moment sau altul, în discuţie ca potenţiale titluri de expoziţie. La o „şedinţă de titluri" participau de obicei vreo 15 oameni, dintre care 13 nici nu deschideau gura decât pentru a spune „nu" sau „în niciun caz", în timp ce vreo doi indivizi optimişti veneau cu sugestii. Era ridicol, desigur, dar asta subliniază o tensiune esenţială din lumea artei : angajament public *versus* erudiţie. Curatorii şi artiştii recunosc rolul util pe care îl joacă mass-media în comunicarea ideilor lor către un public sceptic, nespecializat, dar, cu toată sinceritatea, cei mai mulţi ar prefera să nu plictisească. Şi mai curând ar accepta să li se înfigă în ochi nişte cuie ruginite decât să-şi dea acordul pentru un titlu de expoziţie care i-ar putea umili în faţa celorlalţi artişti chiar şi prin cea mai vagă idee de „populism". Aşa că au obiceiul de a sugera titluri de expoziţii atât de seci şi de plictisitoare, încât te gândeşti că le-au pescuit direct dintr-o lucrare academică obscură. În tot acest timp, efervescentele echipe de marketing imploră includerea în titluri a unor cuvinte precum *capodoperă*, *de imens succes*, *unic*. Imposibilitatea de a ajunge la o soluţie şi ore de discuţii în care se consumă cantităţi uriaşe de cafea, urmate în mod normal de un torent de e-mailuri ce deseori continuă să curgă până în ultimul moment, când se ajunge la un compromis făcut fără tragere de inimă care ar putea sau nu să cucerească imaginaţia publicului.

Problema cu care se confrunta Roger Fry era lipsa unui numitor comun evident prin care să-i descrie pe cei patru artişti (o dilemă des întâlnită). Îşi dădea seama că ei reprezentau cele patru colţuri pe care se construiau mişcările din arta modernă a secolului XX şi ştia că atât Seurat, cât şi van Gogh fuseseră numiţi neoimpresionişti ; că Cézanne fusese la un moment dat impresionist ; şi că Gauguin fusese asociat mişcării simboliste (în care picturile erau pline de referinţe simbolice). Dar stilurile lor picturale se dezvoltaseră în moduri foarte diferite ; în cele din urmă au ajuns să aibă tot mai puţine în comun, nu tot mai multe. Fry se hotărâse deja să-l includă şi pe Édouard Manet în expoziţie, din motive comerciale şi de istorie a artei. Poate că lumea artistică londoneză nu era familiarizată cu majoritatea artiştilor pe care îi expunea, dar trebuie să fi auzit de precursorul impresioniştilor, care, spera Fry, va avea forţa de a-i tenta pe pasionaţi să iasă din casă într-o zi friguroasă de iarnă. Odată ajunşi acolo, voia să le prezinte un grup de pictori mai moderni, fiecare dintre ei dezvoltând ideile lui Manet într-un mod diferit. Astfel că *Manet* trebuia să fie în titlu, deşi celelalte nume nu aveau să fie incluse neapărat. Dar cuvântul *impresionist* trebuia inclus şi el, pentru că impresioniştii erau acum o mare atracţie. *Manet* şi *impresionist* mergeau, dar nu era foarte exact. Ce era de făcut ? Soluţia, s-a gândit Fry, era să adauge un prefix – ceea ce a şi făcut. Expoziţia s-a numit „Manet şi postimpresioniştii".

Poziţia academică a lui Fry, când i-a numit pe van Gogh, Gauguin, Seurat şi Cézanne postimpresionişti, era că toţi porniseră de la impresionism, mişcarea artistică pe care o inspirase şi o sprijinise Manet. Fiecare dintre cei patru pornise pe drumul său aderând iniţial la principiile impresioniştilor, ceea ce însemna că *postimpresionişti* – adică „după impresionişti" – era un termen foarte potrivit. Sau, cu alte cuvinte – oarecum mai banale –, au fost mai degrabă ca nişte poştaşi[1] : fiecare luase impresionismul şi îl livrase la o nouă adresă.

---

[1] În engleză, *postmen* ; joc de cuvinte intraductibil în jurul prefixului *post-* (n. red.).

Deci ce ne învață istoria? Ei bine, titlul a prins, dar expoziția nu. Termenul *postimpresionism* s-a încetățenit, dar expoziția lui Fry a fost aspru criticată, fiind ținta obișnuitelor comentarii caustice. La scurt timp după vernisaj i-a scris tatălui său, spunându-i că a primit „un uragan de atacuri în presă din toate părțile". Un exemplu tipic îl constituie cronica din *The Morning Post*, care sugera că vernisajul organizat în data când se sărbătorește Noaptea lui Guy Fawkes avea o simbolistică întunecată: „Nu putea fi aleasă o dată mai bună decât 5 noiembrie pentru a deconspira existența unui complot menit să distrugă complet structura picturii europene". Insultele servite de cronici semănau cu acelea care îi vizaseră la început și pe impresioniști și aveau să fie ulterior îndreptate împotriva diferitor mișcări artistice moderne. „Asta se poate numi artă?" – acesta era tonul batjocoritor general al criticilor. Fry a fost acuzat că este un ciudat cu gusturi îndoielnice. Dar nu toată lumea gândea astfel. Artiștii Duncan Grant (1885-1978) și Vanessa Bell (1879-1961), precum și sora Vanessei, Virginia Woolf, credeau că Fry este extraordinar și l-au invitat să se alăture grupului lor de intelectuali boemi, care va ajunge să fie cunoscut mai târziu ca Grupul Bloomsbury.

Unii spun că, atunci când Virginia Woolf a scris în celebrul său eseu din 1923 *Mr. Bennett and Mrs. Brown*: „În decembrie 1910 sau în jurul acestei date, natura umană s-a schimbat", se referea la expoziția lui Roger Fry din 1910. Cu siguranță, viața lui se schimbase. A organizat expoziția de la Grafton Galleries la scurt timp după ce fusese dat afară din postul de curator de la Metropolitan Museum of Art din New York, în urma unor divergențe cu președintele de la vremea aceea, finanțistul John Pierpont Morgan (mai cunoscut ca J.P. Morgan), care îl angajase el însuși pe Fry. Până atunci relația lor profesională fusese reciproc avantajoasă. Ochiul versat al lui Fry și banii lui Morgan conlucraseră armonios. În această perioadă Fry a descoperit scena avangardei artistice pariziene. Aceasta l-a schimbat – și i-a schimbat și perspectiva asupra artei. A încetat să se mai preocupe de mișcări artistice din trecut și, în schimb, și-a concentrat eforturile asupra prezentului. În 1909 a publicat *Essay in Aesthetics* (*Eseu despre estetică*), în care a descris postimpresionismul drept „descoperirea limbajului vizual al imaginației".

Acum, în tabloul general, această afirmație nu are absolut niciun sens, căci înțelegem că înainte de impresioniști cea mai mare parte a artei nu a fost artă adevărată. Însă ce altceva este tavanul Capelei Sixtine pictat de Michelangelo, dacă nu „limbajului vizual al imaginației"? Dar, în contextul unei mișcări artistice care se dezvoltase pornind de la adeziunea strictă a impresioniștilor la principiile obiectivității și reprezentării unor teme din viața de zi cu zi, are sens. În felul lor, fiecare dintre cei patru postimpresioniști (Fry îi inclusese și pe Matisse și Picasso în expoziția sa din 1910, dar ei au ajuns să fie încadrați – cel puţin o vreme – în categoria fovism, respectiv cubism) a descoperit o combinaţie artistică puternică atunci când a pus laolaltă anumite principii de bază ale impresionismului şi „limbajului vizual al imaginaţiei".

Van Gogh şi expresionismul

Şi nimeni nu a descoperit-o mai limpede decât olandezul Vincent van Gogh (1853-1890). Povestea sa, poate mai mult decât a oricărui alt artist modern, este bine-cunoscută : nebunia, urechea, floarea-soarelui şi sinuciderea. Camille Pissarro, pictorul deschis la minte care descoperea talente şi forma artişti, îl sintetiza pe van Gogh într-o remarcă plină de compasiune, în stilul său caracteristic : „Am spus de multe ori că omul ăsta fie va înnebuni, fie ne va întrece pe toţi. Dar nu m-am gândit că le va face pe amândouă".

Viaţa lui Vincent a început destul de banal în Groot-Zundert, Olanda. A fost cel mai mare dintre cei şase copii ai pastorului Theodor şi ai Annei Cornelia van Gogh. Când Vincent a împlinit 16 ani, unchiul său, care era partener la galeria de artă Goupil & Cie din Haga, l-a ajutat să se angajeze la această companie. S-a descurcat bine. A fost apoi mutat la filialele internaţionale ale firmei : mai întâi la Bruxelles, apoi la Londra. Între timp se angajase la companie şi fratele său mai mic, Theo, ceea ce a prilejuit o corespondenţă regulată între cei doi, pe care au întreţinut-o până la moartea lui Vincent. Prin intermediul acestor scrisori discutau despre artă şi literatură, făceau schimb de idei ; din corespondenţă se observă că Vincent devine din ce în ce mai dezamăgit de materialismul negustorilor de artă, sentiment accentuat de o obsesie crescândă faţă de creştinism şi Biblie. Acest conflict de interese pe plan personal a dus la concedierea sa, după care a plecat în banalul orăşel englez Ramsgate pentru a preda la o şcoală. Lucrurile nu mergeau prea grozav. Vincent era în mod clar un om cumsecade, dar sentimentele sale puternice erau greu de suportat. După o scurtă perioadă de muncă neplătită ca evanghelist, i-a scris fratelui său Theo : „Chinul meu nu e altul decât acesta : oare la ce sunt bun ? Oare n-aş putea să fac ceva ca să fiu de folos într-un fel ?". Theo i-a dat un răspuns neconvenţional, dar profetic : fă-te artist.

Era o sugestie cam costisitoare. Lui Vincent i-a plăcut la nebunie ideea, iar Theo a plătit toate costurile. Din acel moment Theo l-a susţinut financiar pe fratele său mai mare. Mai întâi Vincent a petrecut cinci ani în Olanda, învăţând să picteze, în timp ce Theo s-a mutat la birourile galeriei Goupil din Paris. Apoi Vincent a studiat artele frumoase (pe cheltuiala lui Theo), dar, practic, a rămas în mare măsură un autodidact. Treptat, a început să-şi găsească vocea ca artist. Până la mijlocul anilor 1880 pictase ceea ce este astăzi se consideră a fi prima lucrare importantă a sa, dar la vremea aceea nu a stârnit nici măcar un dram de interes. *De aardappeleters* (*Mâncătorii de cartofi*, 1885) (vezi fig. 6) a fost un efort ambiţios pentru un artist începător. O compoziţie cu cinci persoane, aşezate în jurul unei mese, într-o cămăruţă, luminată slab numai de o lampă cu gaz, ar fi o provocare pentru orice student. Dar van Gogh voia să ridice ştacheta. În această fază dorea să fie un pictor al „vieţii ţăranilor" – să documenteze scene din viaţa socială, precum scriitorul Charles Dickens. Ţăranii săi nu aveau să fie sentimentalizaţi, ci reprezentaţi dintr-o perspectivă naturalistă ; paleta de culori şi felul cum tratează van Gogh figurile din compoziţie fac aluzie la viaţa lor umilă şi dieta sărăcăcioasă. Rezultatul este un tablou în nuanţe sumbre de brun, gri şi albastru, mâinile ţăranilor având o culoare pământie, cu degete la fel de grosolane precum cartofii pe care îi mănâncă. Există puţine linii drepte în această imagine care evocă o familie săracă, istovită, dar care nu este încă înfrântă. I-a trimis lucrarea lui Theo, iar acesta l-a întrebat într-o scrisoare : „De ce nu vii la Paris ?".

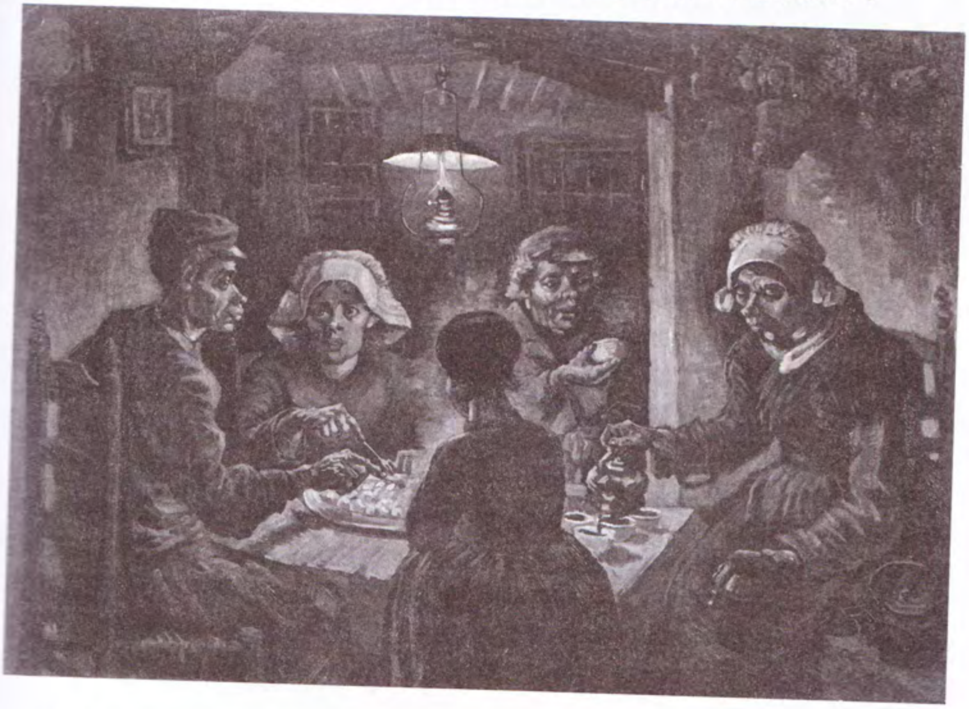


Fig. 6. Vincent van Gogh, *De aardappeleters* (*Mâncătorii de cartofi*), 1885

În 1886 Vincent a ajuns în capitala franceză şi... *vive la différence !* Datorită lui Theo, a ajuns să cunoască operele impresioniştilor şi a avut o epifanie.

Parcă i se luminaseră ochii şi deodată vedea culori. O mulţime de culori. I-a scris unui prieten, spunându-i că el caută „opoziţii de albastru şi portocaliu, roşu şi verde, galben şi violet, căutând tonurile neregulate şi neutre pentru a armoniza extremele brutale. Încerc să redau o culoare intensă, şi nu o armonie cenuşie". Era pus pe fapte mari. Vincent a preluat stilul impresionist al tuşelor spontane, a început să cocheteze cu tehnica impasto (o tehnică în care vopseaua e aplicată în straturi atât de groase pe pânză, încât iese în relief, având ca rezultat un efect tridimensional) şi a descoperit că dragostea lui pentru stampele xilogravate japoneze, ce data din perioada petrecută la Antwerp, era împărtăşită de aproape toţi artiştii de avangardă din Paris. Era prea mult. Vincent începea să şovăie, aşa că Theo a sugerat să facă o pauză – să se retragă la ţară, în sudul Franţei –, iar Vincent a acceptat : era o idee minunată. Se gândea să înfiinţeze un „Atelier al sudului", o colonie de artişti echivalentă cu cea unde fusese prietenul său Gauguin, în Bretania, în nordul ţării.

Vincent s-a dus la Arles, unde a avut o a doua epifanie. Pentru un tânăr din nordul Europei, soarele sudului era o revelaţie. Credea că înţelesese şi apreciase cum trebuie culoarea la Paris, dar nu era nimic în comparaţie cu intensitatea nuanţelor în lumina soarelui provensal. Totul era accentuat. Vincent văzuse lumina. În cele 14 luni cât a stat la Arles, a pictat peste 200 de tablouri, inclusiv capodopere precum *Het gele huis/La Maison jaune* (*Casa galbenă*, 1888), *Stilleven rond een bord met uien* (*Natură moartă cu o farfurie de cepe*, 1889), *De zaaier* (*Semănătorul*, 1888), *Het nachtcafé/Le Café de nuit* (*Cafeneaua de noapte*, 1888), *Vaas met zinnenbloemen* (*Vază cu floarea-soarelui*, 1888), *Sterrennacht boven de Rhône* (*Noapte înstelată pe Ron*, 1888) şi *De slaapkamer/La Chambre à Arles* (*Camera din Arles*, 1888). Spunea : „Vreau să ajung la punctul în care ceilalţi să zică despre lucrările mele : «Omul ăsta simte până în străfunduri»".

Şi ar fi putut adăuga : „Şi faţă de lucrările lui oamenii au sentimente profunde". Când fiul meu cel mare avea 6 ani, am vizitat o galerie care vindea postere cu reproduceri după lucrări de artă modernă. Cu generozitatea unui tată ce are o zi liberă, m-am oferit să-i cumpăr un poster şi o carte poştală. Nu mai ştiu ce carte poştală a ales, dar îmi aduc aminte posterul : era *Camera din Arles* a lui van Gogh (1888).

„De ce ?", l-am întrebat.

„Pentru că e relaxant", mi-a răspuns băiatul meu.

Dacă van Gogh ar fi fost în momentul acela în galerie, cred că ar fi venit în fugă şi l-ar fi îmbrăţişat pe băiat. Pentru că acesta era sentimentul pe care van Gogh încerca să îl proiecteze în picturile sale. Voia ca fiecare aspect din tablou să sugereze odihnă : culorile, compoziţia, lumina, atmosfera şi mobila.

Arles era orașul potrivit pentru van Gogh. El credea că evocă simplitatea și frumusețea lumii prezentate în mult iubitele sale stampe japoneze (îi scria lui Theo, în 1888 : „Îi invidiez pe japonezi pentru claritatea extraordinară pe care o are totul în lucrările lor. Acestea nu sunt niciodată plictisitoare și nu par făcute la repezeală. Lucrările lor sunt simple, așa cum e simplu să respiri, și ei schițează o figură din câteva linii cu aceeași ușurință cu care ți-ar încheia nasturii hainei"). Soarele, împreună cu ideea sa optimistă de a crea o comunitate de artiști, însemna că Vincent era în formă maximă. Dar, la fel ca în cazul tipului ciudat de la școală pe care toată lumea îl admiră, dar încearcă să-l evite, puțini au acceptat invitația lui Vincent de a i se alătura la Arles. Paul Gauguin (1848-1903) a acceptat să-i fie oaspete. Cei doi artiști autodidacți se împrieteniseră la Paris și împărtășeau ambiția de a depăși restricțiile impresionismului. Timp de șase săptămâni s-au întrecut unul cu altul și s-au influențat reciproc, fiecare împingându-l pe celălalt spre culmi artistice din ce în ce mai înalte. La momentul când au avut loc celebra ceartă dintre ei și episodul cu mutilarea urechii (se crede că Vincent a fugit la un bordel după o ceartă aprinsă și și-a tăiat o bucată de ureche), fiecare își îndeplinise misiunea : van Gogh pusese bazele unei noi mișcări, mai expresivă, în timp ce Gauguin se îndrepta spre o destinație mai exotică.

Arta lui van Gogh ne este astăzi la fel de familiară ca și povestea vieții sale, dar, cât timp a trăit, a fost în mare parte necunoscută. Familiaritatea însă nu te pregătește pentru prima întâlnire cu una dintre picturile sale. E ca atunci când auzi pentru prima dată cântând Filarmonica din Berlin sau vizitezi Rio în timpul carnavalului : se adaugă o nouă dimensiune când te afli în prezența unei mari forțe vitale. Asemenea entități nu pot fi percepute cu adevărat decât în mod direct : trebuie să fii acolo. La Filarmonica din Berlin, te frapează profunzimea sunetului, iar energia pe care o emană Rio este imposibil de reprodus ; în cazul lui van Gogh este obiectul. Pentru că multe dintre marile picturi ale lui van Gogh nu sunt simple tablouri, ci seamănă mai degrabă cu niște sculpturi.

Privite de la câțiva metri distanță, unele dintre tablourile sale mai târzii încep să devină oarecum tridimensionale. Dacă te apropii puțin, vei vedea că vopselele de ulei formează niște protuberanțe viu colorate pe pânze. A pus o mulțime de culori violente pe pânză, ca un travestit care iese în oraș sâmbătă seara, și apoi le-a dat o formă, dar folosind nu pensula, ci cuțitul de paletă și degetele. Tehnica nu era nouă. Și Rembrandt, și Velázquez folosiseră impasto. Dar sub mâna lui van Gogh efectele sale deveneau mai pronunțate și mai spectaculoase. El nu voia ca vopseaua să înfățișeze pur și simplu o parte a imaginii, ci să *fie* parte a imaginii. În vreme ce impresioniștii căutaseră să expună adevărul pictând cu o riguroasă obiectivitate ceea ce vedeau, van Gogh voia să meargă mai departe şi să expună adevăruri mai profunde despre condiţia umană. Astfel că a ales o abordare subiectivă, pictând nu numai ceea ce vedea, ci şi ceea ce simţea în legătură cu ce vedea (vezi planşa 5). A început să-şi distorsioneze imaginile pentru a-şi transmite emoţiile, exagerând pentru a obţine efect, ca un caricaturist. Picta un măslin matur şi îi accentua vârsta contorsionându-i fără milă trunchiul şi desfigurându-i crengile până când arăta ca o bătrână diformă; înţeleaptă, dar deformată de trecerea neîndurătoare a timpului. Adăuga apoi acele boţuri de vopsea de ulei pentru a accentua efectul, transformând o pictură bidimensională într-o epopee 3D: o pictură într-o sculptură. Vincent van Gogh îi scria lui Theo, referindu-se la un prieten comun care punea la îndoială îndepărtarea sa de reprezentarea exactă: „Spune-i lui Serret că aş fi disperat dacă figurile mele ar fi cum trebuie... spune-i că tânjesc să fac astfel de incorectitudini, astfel de devieri, remodelări, transformări ale realităţii, ca ele să poate deveni, ei bine, minciuni, dacă vrei – dar mai adevărate decât adevărul textual". Iar procedând astfel a inspirat una dintre cele mai semnificative şi mai longevive mişcări artistice ale secolului XX: expresionismul.

Desigur, nimic nu se naşte din nimic, nici măcar în sufletul hipersensibil al lui van Gogh. Keith Christiansen de la Departamentul de Pictură Europeană al Metropolitan Museum of Art din New York spunea următoarele: „A făcut din formele alungite, contorsionate, racursiurile radicale şi culorile ireale însuşi fundamentul artei sale. Diferenţa a fost că el a făcut aceste efecte profund expresive, nu numai nişte simple embleme ale virtuozităţii". Vorbeşte despre van Gogh, nu? Ei bine, nu. Vorbeşte despre El Greco (1541-1614), care îşi distorsiona imaginile pentru a transmite emoţii cu 300 de ani înainte să se nască van Gogh. Amprentele artistului renascentist spaniol născut în Creta (poreclit de aceea El Greco, „Grecul") pot fi găsite de-a lungul întregii istorii a artei moderne.

El Greco şi van Gogh împărtăşeau şi alte pasiuni în afară de artă. Amândoi erau persoane religioase şi niciunuia nu îi plăcea materialismul epocii sale. Niciunuia din cei doi artişti nu i-a fost foarte uşor să-şi lanseze cariera şi amândoi au fost nevoiţi să-şi părăsească ţara natală pentru a găsi inspiraţia şi sprijinul de care aveau nevoie. Dar, când venea vorba de pictura expresionistă, exista o diferenţă care îi distingea. Temele lui El Greco tindeau să fie mistice, aristocratice sau religioase, pe când van Gogh era preocupat de aspectele mai mundane ale vieţii moderne: cafenele, copaci, dormitoare şi ţărani. Reacţia sa expresionistă la aceste teme banale, care erau parte a experienţei sale, a fost formula vizionară ce a împins arta spre viitor.

Deşi a murit în 1890 în bună măsură necunoscut şi nerecunoscut, influenţa lui van Gogh asupra artei moderne a fost aproape imediată. Trei ani mai târziu, artistul norvegian Edvard Munch (1863-1944) picta de-acum celebrul său *Skrik* (*Ţipătul*, 1893), o creaţie care îi datorează mult lui van Gogh. Artistul scandinav dorea de multă vreme să transmită mai multă emoţie prin intermediul picturilor sale, dar nu ştia cum. În timpul unei vizite la Paris la sfârşitul anilor 1880, când a văzut lucrările postimpresionistului olandez, a înţeles cum şi-ar putea realiza ambiţia artistică. Munch a copiat metoda lui van Gogh de a „răsuci” imaginea în *Ţipătul* pentru a-şi transmite cele mai profunde emoţii interioare. Rezultatul este un tablou-epitomă a unei picturi expresioniste: teroarea distorsionată de pe faţa personajului, cu amestecul de groază şi implorare, îl face pe privitor să simtă anxietatea din viziunea artistului asupra lumii. E o pictură profetică, poate chiar o *Mona Lisa* modernă. Pictată în zorii modernismului, ea evocă orori viitoare şi neliniştea umană provocată de perspectiva unei noi ere.

Motivul omului care ţipă a devenit esenţial şi în lucrările unui artist expresionist mai contemporan: marele pictor irlandez Francis Bacon (1909-1992). El pomenea adesea de un cadru din filmul *Crucişătorul Potemkin* (1925) al lui Serghei Eisenstein. Acesta înfăţişează o infirmieră care ţipă pe treptele din Odessa, având sânge pe faţă şi ochelarii sparţi. Imaginea a fost o sursă de inspiraţie pentru una dintre cele mai importante şi mai valoroase opere din a doua jumătate a secolului XX. Niciun tablou nu sintetizează mai bine durerea chinuitoare pe care Bacon a încercat toată viaţa să o exprime decât *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (*Studiu după portretul Papei Inocenţiu al X-lea de Velázquez*, 1953). Bacon a fost desconsiderat la un moment dat de prim-ministrul britanic Margaret Thatcher, care a spus despre el că este „artistul care pictează tablourile acelea oribile”. El a replicat că nu tablourile sale sunt oribile, ci lumea pe care o creaseră politicienii ca ea.

Francis Bacon nu ţinea să fie numit expresionist (deşi era), dar ţinea la van Gogh. Cu pasiune. Bacon a spus odată că „pictura este tiparul sistemului nervos al cuiva proiectat pe pânză”, cuvinte care ar fi putut foarte bine să fie rostite de Vincent van Gogh. În 1985 Bacon a pictat un tablou numit *An Homage to Van Gogh* (*Omagiu lui van Gogh*), o completare a seriei de portrete ale genialului olandez realizate în 1956-1957. Ele aveau la bază lucrarea lui van Gogh *Peintre sur la route de Tarascon* (*Pictorul în drum spre Tarascon*, 1888). Originalul a fost distrus în timpul războiului, dar pentru Bacon reprezenta două faţete importante ale operei eroului său din domeniul artistic. Prima era stilul de pictură al lui van Gogh şi paleta de culori vii: expresionismul său.

A doua era imaginea romantică pe care Bacon (ca şi cei mai mulţi dintre noi) s-a simţit obligat să i-o creeze lui van Gogh: cea a unui geniu sărac, subapreciat, sensibil, care a renunţat la tot pentru artă, croindu-şi singur drum în lume: primul martir al romantismului.

Vincent van Gogh murea la doi ani după ce realizase *Pictorul în drum spre Tarascon*. La doar 37 de ani, în plină putere creatoare, a murit la două zile după ce s-a rănit singur, împuşcându-se în piept. Fratele său mai mic, Theo, care l-a iubit foarte mult, i-a fost alături. Peste câteva luni a murit şi Theo, în urma unei căderi mentale şi fizice provocate de sifilis. Astfel s-a încheiat un parteneriat care a durat un deceniu şi care a avut ca rezultat unele dintre cele mai mari opere de artă care au fost - sau vor fi - realizate vreodată.

Dar nu şi în opinia vechiului său prieten Paul Gauguin.

Paul Gauguin şi simbolismul

„Sunt un mare artist şi ştiu asta", se lăuda Paul Gauguin. Cu altă ocazie spunea că van Gogh „a profitat de ceea ce aveam să-l învăţ. Şi îmi mulţumea pentru asta în fiecare zi". Arogant? Aşa aş spune. A fost şi un plagiator carierist care şi-a părăsit soţia şi copiii ca să-şi facă de cap cu fete tinere prin insulele din Mările Sudului, răspândind otrava sifilisului de care era afectat. A fost dandy, certăreţ, cinic, egoist şi beţiv. Fostul său profesor şi mentor Camille Pissarro l-a numit „intrigant", adăugând în acelaşi timp că Monet şi Renoir considerau că lucrările lui sunt „pur şi simplu proaste". Chiar şi prietenul său, dramaturgul suedez August Strindberg, i-a spus lui Gauguin: „Nu-ţi pot înţelege arta, nu-mi place".

Şi cum a reacţionat Gauguin la acest din urmă comentariu? L-a publicat. Cu litere mari. Într-un catalog cu operele sale de artă. Deoarece, în ciuda tuturor defectelor sale - şi e clar că avea multe -, era un om curajos, atât fizic, cât şi artistic. Era nevoie de curaj ca să renunţi la viaţa de agent de bursă care colecţionase lucrările impresioniştilor, în încercarea de a deveni un membru al grupării lor artistice. Şi nu din pricina riscului financiar. În 1882, când s-a prăbuşit bursa, banii nu au mai fost o problemă pentru Gauguin, pentru că a doua zi, când s-a trezit, tânărul finanţist nu mai avea niciun sfanţ. Nu, riscul era să nu fie luat în serios ca pictor de un grup de artişti pe care îi venera. Mai rău, riscul de a fi considerat lipsit de integritate artistică: un şarlatan care şi-a cumpărat accesul într-un club privat, ca un bogătaş care ar plăti ca să cânte cu The Rolling Stones.

A fost şi mai curajos când, spre sfârşitul anilor 1880, a decis să conteste aderenţa strictă a impresioniştilor la naturalism, considerând că aceasta este o „eroare abominabilă". Nu e de mirare că Monet şi Renoir nu au fost impresionaţi de noile sale picturi „banale" când le-au văzut. La prima vedere, cei doi impresionişti ar fi putut crede că precocele Gauguin le respectase regulile referitoare la temele comune şi tuşele spontane. Dar stai un pic ! Chiar vezi în natură nuanţe atât de aprinse de portocaliu, verde sau albastru ? Nu. „*Mon Dieu !*", a strigat Monet. „Individul ăsta îşi bate joc de noi."

Şi chiar asta făcea. Din perspectiva raţională a lui Monet şi Renoir, în natură nu întâlneai asemenea culori, dar Gauguin avea altă perspectivă. Vorbind cu alt artist, în timpul şederii sale la Bois d'Amour, în Bretania, Gauguin spunea : „Cum vezi tu copacul ăsta... e într-adevăr verde ? Atunci foloseşte verde, cel mai frumos verde de pe paleta ta. Iar umbra, oarecum albăstruie ? Nu-ţi fie teamă să o pictezi cât mai albastră posibil". Dacă culorile sale strălucitoare indicau o ruptură de impresionism, temele confirmau faptul că Gauguin părăsise cuibul. Tablourile sale erau la fel de departe de reprezentarea precisă a realităţii ca şi desenele animate de la Disney, fiind pline de sensuri ascunse şi de simbolism. Vincent van Gogh, confratele său în ceea ce priveşte cromatica, folosise culori intense pentru a se exprima ; Gauguin şi-a reglat la maximum intensitatea culorii în pictură pentru a-l ajuta să spună povestea.

La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange (*Viziunea de după predică sau Lupta lui Iacob cu îngerul*, 1888) (vezi planşa 6) este o ilustrare timpurie a perioadei postimpresioniste a lui Gauguin. Spre deosebire de tablourile vieţii moderne ale lui Monet et comp., această lucrare a lui Gauguin este numai parţial plasată în lumea reală. Baza narativă a lucrării o constituie un grup de femei bretone din mediul rural care trăiesc experienţa unei viziuni sacre la puţin timp după ce ascultă o predică în biserică - povestea biblică a lui Iacob care se luptă cu un înger. Femeile sunt în prim-plan, cu spatele la privitor, uitându-se cum se luptă Iacob cu mesagerul lui Dumnezeu. Sunt înfăţişate realist, purtând bonetele albe de ceremonie şi tunicile negre tradiţionale ale ţărăncilor bretone ; nimic de comentat până aici. Dar apoi îţi dai seama că Gauguin a folosit o paletă atât de sobră pentru a-şi face de cap în restul tabloului...

Artistul a ales o singură culoare surprinzătoare pentru a reprezenta câmpul pe care se luptă îngerul cu aripi (aurii) şi Iacob. În încercarea de a reflecta reveria religioasă pe care o trăiesc femeile, a pictat iarba într-un roşu-portocaliu violent, o culoare ce domină compoziţia precum un copil care ţipă într-o bibliotecă. Când a pictat *Viziunea de după predică*, Gauguin se afla în Bretania, în nordul Franţei, un loc în care nu există câmpuri de un roşu-portocaliu aprins.

Selecția culorilor servește unor scopuri pur simbolice și decorative ; Gauguin a ales să sacrifice reprezentarea exactă a realității în favoarea designului și alegoriei teatrale.

E adevărat că tema tabloului este ancorată în realitate. Nu era ceva neobișnuit ca bretonii să se adune ca să se uite cum se iau la trântă doi tineri. Dar scena este exagerată prin introducerea unei povești biblice, stratificarea culorilor antinaturaliste și o imagine în care abundă trimiterile mitice. De exemplu, ramura care împarte tabloul în două, pe diagonală. E foarte puțin probabil ca acea ramură să se fi aflat acolo și, chiar dacă ar fi existat, să fie plasată într-o poziție atât de precisă. Asta pentru că ea servește ca instrument narativ folosit de Gauguin pentru a separa lumea reală de fantezie. În stânga copacului e realitatea – un grup de femei virtuoase –, iar în dreapta este rodul imaginației lor : Iacob luptându-se cu un înger. În stânga, în zona „realistă", se observă o vacă disproporționat de mică, dar Gauguin plasează animalul pe iarba fictivă de un roșu aprins, combinație care simbolizează aspectele rustice ale vieții bretone și firea superstițioasă a celor care trăiesc aici. Cât despre Iacob, ei bine, el îl reprezintă, probabil, pe Gauguin, artistul, iar îngerul este un simbol al demonilor săi interiori care îl împiedică să-și împlinească viziunea personală.

Regizorul american de film Frank Capra a făcut trimitere la acest tablou în filmul său *It's a Wonderful Life* (*O viață minunată*, 1946). James Stewart îl interpretează pe George Bailey, un om de afaceri deprimat, căruia îi este scârbă de sine și care a ajuns la concluzia că soția și copiii săi ar avea mai mult de câștigat dacă el ar muri. Este pe punctul de a se sinucide : stă pe un pod înalt, într-o noapte geroasă de iarnă, uitându-se la râul amenințător de dedesubt, când vede un bărbat căzând în apa învolburată. Intervine instinctul : mărinimosul protagonist uită de necazurile lui și se aruncă în râul rece ca gheața pentru a salva viața altui om ; ceea ce nu știe însă George este că acesta e îngerul său păzitor, Clarence (Henry Travers). Trecem la scena următoare, în care George și Clarence își zvântă hainele într-o colibă de lemn. O frânghie de uscat rufe taie cadrul în două pe orizontală. George stă așezat sub sfoară, chinuit de toate grijile sale lumești, în prezența celestă a lui Clarence, care stă în picioare, cu capul deasupra frânghiei, rostind vorbe înțelepte dintr-o lume imaginată.

Starea de visare din *Viziunea* lui Gauguin avea să prefigureze suprarealismul. Viața modestă a femeilor bretone anticipează „primitivismul" tablourilor tahitiene ale lui Gauguin, care i-au inspirat pe Pablo Picasso, Henri Matisse, Alberto Giacometti și Henri Rousseau. Iar petele mari de culoare pură din care sunt eliminate toate umbrele – idee preluată de Gauguin, ca și de mulți alții înaintea sa, din stampele japoneze – aveau să prefigureze ideile expresive, simbolice ale expresionismului abstract.

Viziunea de după predică marchează trecerea lui Gauguin de la statutul de pictor amator „de duminică" la rolul de lider al avangardei. Comerciantul de artă Theo van Gogh își manifestase deja interesul față de prietenul fratelui său ; acum era convins. A cumpărat unele dintre picturile lui Gauguin și s-a angajat să mai cumpere și altele în viitor. În acest moment Gauguin era încadrat în categoria mai largă a mișcării simboliste, care se manifestase inițial în literatură. Scriitorii simboliști erau absolut încântați de creanga lui Gauguin care tăia tabloul în două pe diagonală, considerând-o un exemplu de motiv alegoric în artele vizuale. În loc să transforme un obiect (creanga) într-un subiect (pictând-o), el luase ceva subiectiv (ideea sa) și-l transformase într-un obiect (creanga). Minunat. Desigur, dacă nu cumva se întâmpla să faci parte din școala „spune-o așa cum este" a impresionismului.

Dar lui Gauguin nu-i păsa. Ajunsese la concluzia că impresioniștilor le lipsea rigoarea intelectuală ; din punctul lui de vedere, ei nu erau capabili să vadă dincolo de realitatea pe care se întâmpla să o aibă în față. Era de părere că viziunea lor raționalistă asupra vieții refuza artei cel mai important ingredient al ei : imaginația. Dar viziunea lor artistică nu era singurul motiv pentru care se săturase de ei ; era sătul de tema lor principală, viața modernă. Precum cel care se lasă de fumat și devine un militant antifumat, Gauguin, fostul finanțist, a hotărât că materialismul e rău. La început s-a alăturat coloniei de artiști de la Pont-Aven, în Bretania – era ieftin, iar el nu avea niciun ban –, unde a început să-i placă să se joace de-a țăranul. Îi scria prietenului său Émile Schuffenecker (1851-1934) : „Ador Bretania. Are ceva sălbatic și primitiv. Când calc cu saboții mei de lemn pe pământul acesta pietros, aud tonul înăbușit, dar puternic pe care îl văd în picturile mele".

Poate puțin cam pretențios, dar voia să spună ceva anume cu asta. Învățase destul de la alții, de la Degas, de pildă, care l-a susținut și de la care a preluat ideea de a-și delimita personajele prin contururi ferme, precum și tehnica de a limita dramatic perspectiva. Era acum gata să-și dezvolte propriul stil estetic îndrăzneț. Pentru Gauguin nu existau jumătăți de măsură ; așa că, dacă trebuia să-și schimbe total abordarea față de ceea ce înseamnă să faci artă, atunci avea să-și schimbe total și stilul de viață. A plecat în Tahiti, unde voia să fie un „sălbatic, un lup din pădure, fără zgardă". I-a spus lui Jules Huret de la *L'Écho de Paris* : „Plec să-mi găsesc liniștea, să mă curăț de influența civilizației. Vreau să creez doar o artă simplă, foarte simplă. Pentru a face asta trebuie să mă reînnoiesc în mijlocul unei naturi neprihănite, să nu văd în jurul meu decât sălbatici, să trăiesc ca ei, fără altă grijă în afară de aceea de a transmite, așa cum ar putea să o facă un copil, ceea ce concepe mintea mea, ajutată doar de niște mijloace primitive de expresie". Și, ar fi putut adăuga, să-și abandoneze soția și copiii și să trăiască regește, ca un burlac fără griji.

Odată ajuns în Tahiti, scăpând astfel de presiunile confraților și de problemele domestice, și-a găsit rapid inspirația artistică. A pictat foarte multe tablouri inspirate de lumina, localnicii și legenda insulelor polineziene, majoritatea înfățișând tinere indigene cu forme voluptuoase care erau goale, seminud sau înfășurate numai într-o pânză cu modele. Picturile sunt erotice și exotice, pline de culoare și simple : moderne și primitive. Gauguin a dorit să practice și să exprime un stil de viață preistoric, primordial, în care nu existau capcanele și superficialitatea lumii moderne. Faptul că a făcut acest lucru folosind cele mai contemporane tehnici ale picturii este încă o ilustrare a firii contradictorii a artistului, care a descoperit că metodele cultivate de avangarda pariziană îl ajutau de fapt în încercarea sa de a comunica naivitatea inocentă a băștinașilor.

Utilizând sistemul bidimensional de blocuri de culoare explorat pentru prima dată de Manet și dezvoltat apoi de Degas, picturile lui Gauguin păreau plate, copilărești. O tentă de naivitate care era amplificată când accentua sau chiar falsifica în totalitate culoarea naturală - un truc expresiv pe care îl experimentase pe când lucra împreună cu van Gogh la Arles. Rezultatul a fost o serie de tablouri stilizate, decorative, ce evocau un paradis seren, tropical, realizate de un artist care se transformase în băștinaș.

Numai că Gauguin nu era nici băștinaș, nici țăran. Era un artist care picta într-un anumit cadru - un turist. Fostul bancher parizian realiza picturi senzuale pentru o piață europeană și pentru o burghezie care își dezvoltase gustul pentru imagini idealizate ale unor culturi exotice și primitive. El era un occidental alb, din clasa de mijloc, între două vârste, care avea o viziune romanțată asupra locuitorilor insulelor din mările sudului și care aprecia foarte mult trupurile voluptuoase ale tinerelor tahitiene.

No Te Aha Oe Riri (*De ce ești supărată ?*), pictată în 1896, în timpul celei de-a doua vizite a sa în Tahiti, este o pânză tipică pentru Gauguin din perioada respectivă. În primul rând, în tablou nu este înfățișat niciun bărbat, ceea ce era obișnuit, la fel ca și cadrul idilic. Un palmier plasat în mijloc împarte tabloul în două pe verticală. În spatele lui este o colibă mare cu acoperiș de paie, în jurul căreia șerpuiește o potecă prăfoasă, care trece pe lângă o porțiune acoperită cu iarbă verde și deasă. Flori, plante, găini și pui care ciugulesc și niște munți în depărtare formează un fundal atrăgător pentru povestea din imagine.

În tablou vedem șase indigene. Trei sunt în picioare în dreapta copacului, iar celelalte trei stau așezate în stânga lui. Din cele trei aflate în dreapta, două sunt în fundal, pregătindu-se să intre în colibă, din lateral. Prima este tânără, atrăgătoare și are sânii dezgoliți. Femeia care o urmează este mult mai în vârstă și se apleacă spre tânără, încercând să o convingă să intre. Tot în fundal, o bătrână stă pe un scăunel, în stânga copacului. Are o basma albă și o rochie liliachie și pare să păzească intrarea în colibă, întunecată și impozantă.

Faptul că această colibă este un bordel e sugerat de cele trei tinere nubile din prim-planul tabloului. Cea din dreapta copacului stă în picioare, în profil, îmbrăcată într-un sarong albastru cu modele, uitându-se de sus, disprețuitor la celelalte două, care stau una lângă alta pe iarbă, în stânga copacului. Fata care se află cel mai departe de trunchiul palmierului, către marginea imaginii, este întoarsă cu spatele la privitor. E îmbrăcată într-un maiou alb și o fustă albastră; pare că îi șoptește ceva prietenei sale, care stă cu fața la privitor. Are sânii goi și pare timidă, stând cu ochii în pământ pentru a evita privirea pătrunzătoare a femeii în sarong albastru. Limbajul trupului celor două femei dă titlul tabloului: o postură agresivă, acuzatoare, neutralizată de o întrebare adresată cu sfială.

Simbolismul pare să devină clar. Cele din dreapta copacului încă nu au intrat în colibă și sunt deci necontaminate de ceea ce se întâmplă în interiorul ei întunecos: sunt în picioare, mândre, cu onoarea intactă. Nu e și cazul bătrânei care stă pe scăunel și observă totul din spate - ea este matroana bordelului - și nici al celor două tinere așezate pe iarbă, în prim-plan. Dar cine sunt clienții pe care nu-i vedem? Tahitieni? Posibil. Gauguin? Probabil. Trupele colonizatoare din Europa? Cu siguranță.

Căci, deși Gauguin nu ezita să facă comerț cu inocența băștinașilor din Tahiti, era convins și de faptul că e un promotor și un susținător al insularilor. De aceea întrebarea pusă în titlul tabloului este parțial retorică. Această scenă, în care străinii „violează" insula și pe locuitorii ei, este cea care îl supără pe Gauguin. Tabloul deplânge coruperea și distrugerea rapide ale unui mod de viață pur de către conaționalii pictorului, proces la care el este martor. Fără îndoială că sentimentele sale erau sincere, dar, ca de obicei în cazul acestui artist genial, inovator și talentat, erau și contradictorii.

Totuși, avea - ca toți marii artiști - capacitatea de a ne comunica idei și sentimente universal valabile, într-o manieră unică. De obicei, pentru aceasta, e nevoie de timp ca talentul individual să se dezvolte înainte de a apărea un stil caracteristic care să devină ușor de recunoscut. Odată ce se ajunge aici, atunci când artistul își găsește vocea, poate avea loc o conversație cu privitorul; se pot face presupuneri, se poate dezvolta o relație. Gauguin a atins acest punct de referință într-un timp remarcabil de scurt, ceea ce îi certifică atât talentul, cât și inteligența.

Poţi identifica o pânză a lui Gauguin şi de la o sută de paşi. Paleta bogată de nuanţe de ocru auriu, verde pestriţ, brun-ciocolatiu, roz şi portocaliu aprins, roşu şi galben este contrastată şi controlată cu o siguranţă a pensulei care nu se învaţă. Tablourile şi sculpturile sale atrag imediat, dar sunt şi surprinzător de complexe. Sunt drame psihologice care dezvăluie melancolia şi trauma ce îi tulbură pe subiecţii săi – ce ne tulbură pe noi toţi. El s-a revoltat împotriva impresionismului şi a readus arta pe tărâmul imaginaţiei, fapt pentru care generaţii întregi de artişti îi sunt recunoscători.

Pointillismul lui Seurat

Astăzi cuvântul „geniu" este pe buzele tuturor, ca o ţigară cu marijuana la un festival rock din anii '70. Un filmuleţ de pe YouTube cu un bebeluş care îl muşcă de deget pe fratele lui este „genial", la fel şi câştigătorul concursului X Factor sau aplicaţia iFart. Eu nu sunt foarte sigur că acestea întrunesc calităţile necesare, dar sunt sigur că Jonathan Ive chiar poate fi numit genial. El este cel care a adus ordine şi frumuseţe în era digitală, ca director de design la Apple Inc. El a fost designerul care a creat iMac, iPod, iPhone şi iPad. Iar acest lucru, în iBook-ul meu, înseamnă că designerul de origine britanică este un geniu. A luat produsele cele mai puţin sexy din lume – computerele şi hard drive-urile lor – şi le-a transformat în obiecte pe care îţi doreşti atât de mult să pui mâna, încât simţi furnicături în palme. Asta da realizare! Cum a făcut Ive acest număr de magie în secolul XXI? Foarte simplu.

Simplu nu în sensul de stupid sau uşor. Genul de simplitate pe care Jonathan Ive a conferit-o produselor Apple necesită un hard-drive de milioane de încorporat în craniu, cu mai multe milioane de gigabiţi şi perseverenţa celui ce are o obsesie patologică. Precum concizia unei propoziţii a lui Hemingway sau claritatea unei compoziţii pentru violoncel de Bach, simplitatea sa este rezultatul multor ore de muncă, al multor zile de reflecţie şi al unei experienţe de-o viaţă. A realizat – ca şi celelalte două genii înaintea sa – ceva nemaipomenit simplificând ceva ce era complicat, dând sens haosului şi complexităţii inerente obiectului muncii sale, unificându-l într-un design în care forma şi funcţionalitatea se îmbină într-o armonie estetică.

Este genul de simplitate la care s-au străduit să ajungă artiştii în secolul XX. Aşa cum vom vedea mai târziu, liniile întretăiate, verticale şi orizontale, ale mişcării De Stijl (1917-1931), promovată de Piet Mondrian, şi minimalismul sculpturilor dreptunghiulare ale lui Donald Judd din anii '60 sunt numai două ilustrări ale unei preocupări larg răspândite în rândul avangardei: cum să creezi ordine şi soliditate în lume prin ceva atât de ambiguu ca arta?

Era o problemă care îl frământa şi pe Georges Seurat (1859-1891), al treilea dintre cei patru postimpresionişti. Era la fel de serios ca van Gogh, dar mai puţin emotiv, şi opusul lui Gauguin, exuberantul *bon viveur*. Dar, deşi diferiţi ca personalitate şi condiţie socială, pe cei trei îi lega hotărârea lor de a îndepărta arta de ceea ce ei percepeau a fi limitele impresionismului. Ce păcat că toţi trei au avut în comun faptul că au murit tocmai când erau în plin avânt! Gauguin a trăit cel mai mult, până la 55 de ani. Următorul a fost van Gogh, a cărui sinucidere la 37 de ani l-a devastat pe Seurat, care murea şi el un an mai târziu. La doar 31 de ani, Seurat a fost răpus, se pare, de meningită, boală care i-a ucis şi pe copilul său două săptămâni mai târziu şi pe tatăl său la puţin timp după aceea. Marele său prieten Paul Signac (1863-1935), tot un pictor pointillist, i-a pus alt diagnostic, spunând: „Bietul nostru prieten s-a omorât pentru că a muncit prea mult".

Iar Seurat chiar a muncit mult. A fost un artist care s-a luat în serios şi care a luat viaţa şi arta în serios. Tatăl său era un om ciudat; a trăit separat, ascuns, departe de familia sa, care locuia în Paris. Nu era un om sociabil. Şi s-ar părea că Georges moştenise unele dintre bizareriile tatălui său. Şi el era un individ foarte secretos, antisocial, care se simţea bine singur, ascuns departe de aglomeraţia vieţii urbane. Dar pentru Georges acesta era un motiv ca să se retragă în atelierul său. Acesta era adevăratul său domeniu creativ, nu pictatul *en plein air*. Făcea câteva schiţe pregătitoare (pe care le numea *croutons*) *en plein air*, „în faţa motivului", dar apoi realiza forma finală a tabloului în atelier.

Atunci, pe Seurat nu prea îl încânta ideea de a ieşi din atelier şi de a se apuca de un tablou pe care să îl termine până când avea să comande primul rând de absint, în aceeaşi seară. Spre deosebire de Monet, nu era interesat să surprindă pe pânză clipa trecătoare; dimpotrivă, aspiraţia sa era să surprindă veşnicia. Voia să ia tot ceea ce îl învăţase mişcarea impresionistă – o paletă de culori strălucitoare, teme banale, evocarea atmosferei – şi să confere ideilor acesteia structură şi soliditate. Din perspectiva lui, impresioniştii pictau tablouri care semănau cu o harababură de haine aruncate la întâmplare pe podea; el credea că acestea trebuiau să fie împăturite şi aranjate în teancuri ordonate. Ţelul lui Seurat era să impună impresionismului o oarecare ordine şi disciplină: să codifice inovaţiile impresionismului în ceea ce priveşte culoarea, pentru a da mai multă formă figurilor şi a oferi obiectivităţii o metodologie ştiinţifică.

Une baignade à Asnières (*La scăldat, Asnières*, 1884) a fost prima sa operă importantă. A făcut... valuri. Şi nu numai din pricina dimensiunii ei monumentale

(2,01 × 3 metri) sau a vârstei lui Seurat - avea numai 24 de ani când a pictat-o. Tabloul evocator surprinde o zi plăcută de vară, în care un grup de muncitori şi băieţi, toţi văzuţi din profil, se relaxează pe malul Senei. Doi băieţandri stau în apă până la brâu, răcorindu-se ; cel care se află mai aproape de privitor poartă o bonetă de baie de un roşu aprins. Un băiat mai mare stă şi se uită de pe mal, cu picioarele în apă. În spatele lui, un bărbat cu melon trândăveşte întins pe o parte şi puţin mai încolo se află încă un bărbat care se uită spre apă, cu capul şi ochii ascunşi de o pălărie mare de pai. În depărtare se văd nişte bărci cu pânze şi la orizont se profilează coloane de fum ieşind din coşurile fabricilor moderne ale Parisului. Tabloul relaxant, suburban este oglindit de serenitatea picturii lui Seurat.

A pictat scena într-un stil clar, figurativ, fără ambiguitatea înceţoşată care se regăseşte în pânzele impresioniştilor. În peisajul lui Seurat, cu destul de puţine personaje umane, fluviul şi malurile sale au fost transformate în figuri geometrice bine definite. Culorile lui Seurat - nuanţele de roşu, verde, albastru şi alb - sunt la fel de vibrante precum cele ale lui Monet sau Renoir, dar au fost aplicate cu o precizie aproape mecanică.

Durand-Ruel a expus tabloul în America, incluzându-l în expoziţia sa de mare răsunet din 1886, „Picturi în ulei şi pasteluri ale impresioniştilor din Paris". Lucrarea nu a avut foarte mult succes la public. *The New York Times* descria *Scăldatul* drept unul „dintre cele mai neplăcute tablouri expuse... culorile intense fiind deosebit de deranjante". Un alt critic american îl considera opera unei „minţi vulgare, grosolane şi banale". Asta era deja o afirmaţie cam dură.

Faptul că cineva atât de tânăr îşi expunea lucrarea alături de admiraţii şi experimentaţii impresionişti era o realizare remarcabilă. Aşa cum era şi *La scăldat, Asnières*. Lucrarea reprezintă un punct de plecare într-o călătorie artistică pentru care Seurat se îmbarcase şi care avea să se încheie cu faimoasele sale picturi pointilliste (numite şi divizioniste), realizate prin alăturarea unor mici pete de culoare pură. La momentul când a pictat *La scăldat, Asnières* nu îşi dezvoltase încă tehnica de descompunere a petei de culoare, dar nu era departe. Cămăşile, velele şi clădirile albe servesc designului de ansamblu al lui Seurat ; ele au rolul de a însufleţi culorile din jurul lor, astfel încât tonurile de verde, albastru şi roşu să devină vibrante. Începe să înţeleagă că, cu cât separă mai mult culorile, cu atât vor părea mai strălucitoare. De aici şi dimensiunile mari ale pânzei ; aşa culorile sale aveau mai mult spaţiu „să respire".

Ştiinţa le schimba parizienilor viaţa în anii 1880, extraordinarul turn de fier al lui Gustave Eiffel simbolizând transformarea completă a oraşului dintr-o harababură dickensiană într-o capodoperă modernă construită cu precizie matematică. Seurat era în ton cu atitudinea predominantă; şi el credea că există o explicaţie ştiinţifică pentru orice, chiar şi atunci când era vorba despre creaţia artistică. Era un mare admirator al lui Delacroix şi împărtăşea interesul artistului romantic pentru teoria culorilor. Dar, în timp ce Delacroix a experimentat prin încercare şi eroare, abordarea lui Seurat semăna mai mult cu cea a unui director de casting. Dorea să ştie caracterul fiecărei culori pentru a-şi da seama mai bine cum s-ar înţelege dacă ar sta unele lângă altele pe aceeaşi pânză. Avea la îndemână foarte multe sfaturi din partea specialiştilor.

Cartea lui Isaac Newton *Opticks* (*Optica*, 1704) a fost (şi încă este) punctul de plecare standard pentru cineva care doreşte să înveţe despre teoria culorii. Aici marele om de ştiinţă explică modul în care lumina albă dispersată printr-o prismă se descompune sub forma unui spectru cu şapte culori. Peste aproximativ un secol, polimatul Johann Wolfgang Goethe îşi publica propria viziune asupra acestui subiect într-o carte numită *Zur Farbenlehre* (*Teoria culorilor*, 1810). Iar în 1839 un chimist francez pe nume Michel Eugène Chevreul a scris *De la loi du contraste simultané des couleurs* (*Legea contrastului simultan al culorilor*). Seurat le-a studiat pe toate şi încă multe altele.

Arta modernă, credea el, trebuia să îmbine precizia vechilor maeştri cu studiul culorii şi al vieţii moderne preferat de impresionişti. Degas (care îl poreclise pe Seurat „notarul", deoarece purta o îmbrăcăminte foarte conservatoare) s-a gândit la acelaşi lucru, dar, aşa cum ştim, a găsit o soluţie diferită. Soluţia lui Seurat a fost să renunţe la tuşele improvizate ale impresioniştilor şi să le înlocuiască cu o serie de puncte de culoare aplicate cu meticulozitate, alegând cel mai adesea culori complementare (vezi planşa 8) pentru a le face pe amândouă mai strălucitoare.

Era un truc pe care îl învăţase citind toate acele cărţi despre teoria culorilor. Ideea era că, deşi roşul şi verdele sunt culori complementare, atunci când sunt juxtapuse pe pânză, se evidenţiază reciproc, adică roşul va părea mai roşu, iar verdele va părea mai verde: pun în valoare tot ce e mai bun în cealaltă culoare. Manet, Monet, Pissarro şi Delacroix ştiau cu toţii acest lucru când au ales să nu amestece culorile complementare pe paletă, ci să le aplice direct pe pânză, unde se atingeau fără să se amestece.

Seurat avea propria teorie. Descoperise că culorile complementare (roşu şi verde, albastru şi galben şi aşa mai departe) puteau părea şi mai strălucitoare dacă erau uşor separate. Raţionamentul era că, atunci când privim un punct roşu, verde sau albastru, nu vedem numai semnul fizic, ci şi strălucirea culorii din jurul lui. Iluzia optică este accentuată când punctul de culoare se află pe un fundal alb, care reflectă lumina în loc să o absoarbă. Ca de atâtea ori când e vorba despre pictură, Leonardo da Vinci a fost un pionier şi în acest domeniu. Când îşi crea capodoperele, cu peste 500 de ani în urmă, începea prin aplicarea unui grund alb, peste care adăuga treptat frotiuri pentru a-şi crea tabloul. Rezultatul, atunci când te uiţi la lucrarea finalizată, este că vezi o pictură ce pare să aibă o stranie luminozitate interioară, efect provocat de lumina reflectată de albul grundului.

Seurat se hotărâse să-şi pună în practică viziunea punctelor de culoare. Picăturile de culoare nu aveau să se atingă, nici să se amestece ; asta puteau să facă ochii privitorului. El avea să intensifice această sărbătoare a culorilor aplicând pe pânză un strat de vopsea albă, strălucitoare, care avea să servească la creşterea luminozităţii fiecăruia dintre punctele de pigment pur, oferind tablourilor lui o luminozitate vibrantă. Şi această tehnică îi mai oferea un avantaj artistului înclinat spre ordine : complexitatea sa necesita ca Seurat să simplifice într-o măsură şi mai mare formele pe care le picta. Efectul era uimitor.

Un Dimanche après-midi à l'Ile de la Grande Jatte (*O duminică după-amiază pe insula Grande Jatte*, 1884-1886) (vezi planşa 7) este unul dintre tablourile cel mai uşor de recunoscut din lume. Îl arată pe francezul cu ochii ca mărgelele la apogeul pointillismului, deşi încă nu împlinise 30 de ani. Din nou, e vorba despre o pânză uriaşă, care măsoară aproximativ 2 × 3 metri, permiţând punctelor sale meticulos aplicate să vibreze în toată splendoarea culorii. Este o scenă mult mai aglomerată decât cea din *La scăldat, Asnières* (Asnières este o suburbie a Parisului situată pe malul Senei, chiar în dreptul insulei Grande Jatte). Aici avem aproape 50 de personaje umane, opt bărci, trei câini, o mulţime de copaci şi o maimuţă. Bărbaţii, femeile şi copiii din tablou au fost aşezaţi în anumite posturi, majoritatea din profil, cu faţa spre fluviu. O femeie într-o rochie lungă, portocalie şi cu o pălărie mare de pai stă în picioare aproape de marginea apei. Stă cu mâna stângă în şold, iar în dreapta ţine o undiţă simplă. Câteva cupluri vorbesc, aşezate pe iarbă ; o fetiţă dansează, un căţel sare, în timp ce o mamă sofisticată şi fiica ei bine-crescută se îndreaptă distrate către privitor. Aproape toată lumea se apără de soare cu o pălărie şi/sau o umbrelă. Este o scenă fermecătoare, fascinantă, dar nu fără complicaţii.

Rezultatul pointillismului lui Seurat este interesant şi neaşteptat. Imaginea este într-adevăr efervescentă, ca un pahar de şampanie, deoarece punctele contrastante de pigment pur îţi strălucesc în faţa ochilor. Dar toţi acei parizieni în haine elegante ieşiţi la o plimbare plăcută în lumina soarelui de duminică, pe care Seurat i-a redat meticulos, punct cu punct, nu sunt prea străluciţi. Sunt atât de nemişcaţi şi de lipsiţi de viaţă, încât par decupaţi din carton. Capodopera lui Seurat are un aer fantomatic, suprarealist, care l-ar face pe regizorul David Lynch să zâmbească.

În 1886, lucrarea *O duminică după-amiază pe insula Grande Jatte* a fost prezentată la a opta şi ultima expoziţie a impresioniştilor, arătând cât de mult se schimbase această mişcare. Este clar o pictură postimpresionistă. Nu are nimic din „clipa trecătoare" a impresioniştilor ; seamănă mai mult cu jocul de-a statuile muzicale[1], în care timpul pare să se fi oprit în loc pentru personajele din tablou, ele rămânând pentru totdeauna nemişcate în poziţia în care se aflau când s-a oprit muzica. Adevărat, e folosită paleta culorilor primare ale impresioniştilor, pe care Seurat le-a echilibrat perfect pentru a da compoziţiei aerul acela de serenitate caldă. Dar cadrul nu prea are nimic impresionist : nu e nici real, nici obiectiv. Parcurile publice din Paris, precum acesta, sunt zgomotoase ; oamenii nu stau în picioare sau aşezaţi ordonat, în profil, rar întâmplându-se ca un cuplu să iasă din front şi să se întoarcă cu faţa spre prvitor.

Şi deşi înfăţişează o scenă modernă din viaţa oraşului, tipică pentru secolul al XIX-lea, armonia compoziţională, formele geometrice simple, repetitive şi blocurile de umbră fac trimitere la Renaştere. Siluetele statuare te trimit cu gândul şi mai departe în istoria artei, în Antichitatea clasică şi la frizele egiptene, unde diferite scene mitice erau sculptate în piatră şi montate pe pereţii unei clădiri sau ai unei încăperi. Dar există şi ceva foarte actual la o imagine atât de stilizată. Punctele prefigurează era noastră digitală pixelată ; armonia geometrică are ceva în comun cu designul modern al produselor. Arta lui Georges Seurat are ceva din Jonathan Ive.

Ca şi, cu toate că într-o manieră diferită, picturile celui de-al patrulea şi ultimului postimpresionist. El a fost cel mai în vârstă şi cel mai irascibil dintre toţi. Cel care a fost prezent la începuturile impresionismului, nu la sfârşitul lui. Cel care e – după părerea mea – cel mai mare artist din toată mişcarea modernă, omul pe care Picasso l-a numit „părintele nostru, al tuturor". Dacă înţelegi arta lui Paul Cézanne, totul restul prinde contur.

---

[1] Joc care se joacă la petrecerile aniversare în Marea Britanie şi în care copiii dansează în ritmul muzicii, iar atunci când muzica este oprită, ei trebuie să rămână nemişcaţi în poziţia în care au fost surprinşi (n. red.).

5

Cézanne: părintele nostru, al tuturor

1839-1906

„A fost primul artist care a pictat folosind doi ochi", a spus David Hockney (n. 1937). Am zâmbit. Septuagenarul artist britanic are un stil surprinzător de direct de a vorbi despre artă. Este mijlocul lui ianuarie 2012 şi discutăm despre Paul Cézanne, pictorul postimpresionist francez, în timp ce ne plimbăm printr-o galerie unde sunt expuse lucrări ale lui Hockney.

Londra se pregătea să găzduiască Jocurile Olimpice de vară, iar ca parte a manifestărilor organizate, lui David Hockney i se oferise ocazia de a umple vastele spaţii ale Academiei Britanice din Picadilly cu propriile lucrări. Sarcină de care se achitase creând nenumărate imagini cu aceeaşi temă : dealurile, câmpurile, copacii şi cărările din East Yorkshire, un comitat din nordul Angliei. Acum, trecut binişor de 70 de ani, şi-a îndreptat din nou atenţia către peisajul capricios al Marii Britanii, după ce se hotărâse să lase în urmă luminile strălucitoare ale Hollywoodului, unde a lucrat şi a locuit în ultimii 30 de ani. Imaginile – unele picturi în ulei, altele printate direct de pe iPad – sunt fascinante şi captivante. Fascinante datorită culorilor şi formelor pe care le vede Hockney : cărările sunt mov, trunchiurile copacilor sunt portocalii, frunzele devin nişte lacrimi tehnicolor. Şi captivante pentru că este pentru prima dată când un pictor recunoscut de calibrul internaţional al lui Hockney a făcut o încercare de a reimagina peisajele rurale ale Angliei după cel puţin o jumătate de secol.

Voi merge chiar mai departe. Peisajele contemporane ale lui Hockney sunt cele mai surprinzătoare, mai originale şi mai provocatoare după cele pictate cu peste 100 de ani în urmă în Franţa de cel despre care discutăm aici, Paul Cézanne. Şi e destul de evident că artistul britanic este influenţat într-o mare măsură de postimpresionism, atât în arta sa, cât şi în modul de gândire. Pe parcursul conversaţiei noastre, în timp ce ne plimbam agale prin sălile expoziţiei, Hockney mi-a vorbit cu pasiune despre modul în care sunt create şi percepute imaginile. Erau observaţiile sale cu privire la observare, toate putând fi identificate în munca de pionierat a celui numit „Maestrul din Aix".

Aceasta era porecla pe care i-au dat-o lui Cézanne contemporanii săi, după ce a ales să abandoneze voioşia Parisului, petrecând aproape 40 de ani într-o izolare autoimpusă în zona unde se afla casa în care se născuse, în Aix-en-Provence, în sudul Franţei. Ca şi Monet la Giverny sau van Gogh la Arles, Cézanne a fost captivat de studiul acestui peisaj deosebit. Hockney a continuat tradiţia imersiunii totale, descoperind peisaje care l-au inspirat aproape de locul său de baştină, în Yorkshire : un loc special în care el, asemenea lui Cézanne, a petrecut mulţi ani studiind natura, lumina şi culorile, încercând să înţeleagă mai bine cum să reprezinte ceea ce vede şi simte.

Poate că datorită timpului petrecut la Hollywood Hockney se simte atât de obligat să discute despre efectele negative pe care simte că le are camera asupra artei. Arată acuzator cu degetul către monstrul cu un singur ochi în toate formele lui : fotografia, filmul şi televiziunea. E de părere că din cauza ei mulţi dintre artiştii de astăzi au abandonat arta figurativă, hotărând că un obiectiv mecanic poate surprinde realitatea mai bine decât orice pictor sau sculptor. „Dar se înşală", mi-a spus. „Camera nu poate vedea ceea ce poate vedea omul, lipseşte întotdeauna ceva." Dacă ar mai fi trăit Cézanne, ar fi dat aprobator din cap, atrăgând atenţia că o fotografie înregistrează o fracţiune de secundă care s-a întâmplat să fie surprinsă de cameră. Pe când un tablou ce înfăţişează un peisaj, un portret sau o natură moartă ar putea părea un moment imortalizat într-o singură imagine, dar de fapt este punctul culminant al multor zile, săptămâni şi, în cazul multor artişti (Cézanne, Monet, van Gogh, Gauguin şi Hockney), ani de observare a unui subiect. Este rezultatul unor cantităţi uriaşe de informaţii, experienţe, însemnări şi studii ale spaţiului care în cele din urmă se materializează în culorile, compoziţia şi atmosfera unei opere de artă finalizate.

Dacă zece oameni ar sta pe un deal şi ar fotografia aceeaşi privelişte, folosind acelaşi aparat, rezultatele ar fi aproape identice. Dacă aceiaşi zece oameni ar sta câteva zile şi ar picta acea privelişte, rezultatele ar fi foarte diferite. Nu pentru că unul ar fi un artist mai desăvârşit decât altul, ci pentru că aşa e firea omului : putem privi cu toţii acelaşi peisaj, dar nu toţi vedem acelaşi lucru. Fiecare om are o combinaţie unică de prejudecăţi, experienţe, gusturi şi cunoştinţe care contează într-o anumită situaţie, influenţând felul în care interpretăm ceea ce se află în faţa noastră. Vom vedea lucrurile care ni se par interesante şi le vom ignora pe celelalte. Dacă s-ar da ca temă să se picteze o ogradă, cineva s-ar putea concentra asupra găinilor, iar altcineva asupra nevestei fermierului.

Dacă ar fi primit o astfel de sarcină, sunt destul de convins că Cézanne ar fi ales o combinaţie de subiecte statice: clădirile fermei, jgheabul de apă, fânul. Asta pentru că îi plăcea să picteze lucruri imobile: motive pe care putea să le privească atent şi îndelung, care îi dădeau prilejul să se gândească bine la ceea ce vedea. Era un artist hotărât să afle cum putea un pictor să reprezinte cu maximă acurateţe un subiect: nu o clipă trecătoare, ca într-un peisaj impresionist, sau acurateţea perspectivei general valabile a fotografiei, ci acurateţe în sensul de reflectare veridică a unui subiect observat cu rigurozitate. Era o problemă care nu îi dădea pace. Întrebat care era cea mai mare aspiraţie a sa, a răspuns printr-un singur cuvânt: „Certitudinea". Criticul Barbara Rose avea dreptate când spunea că punctul de plecare al vechilor maeştri era: „Asta văd", pe când al lui Cézanne era: „Asta văd?".

Dacă s-ar fi întrebat doar atât, Cézanne ar fi rămas un membru al mişcării impresioniste, din care a făcut parte (lucrările sale au fost incluse în prima expoziţie impresionistă din 1874). Dar arţăgosul postimpresionist a ales să complice şi mai mult lucrurile, întrebându-se şi *cum* vede. Şi-a dat seama acum aproximativ 130 de ani că a vedea nu înseamnă a crede, ci a pune sub semnul întrebării. Era o idee filosofică profundă care leagă sfârşitul epocii iluministe a raţiunii de epoca modernismului din secolul XX. Şi, în arta recentă a lui David Hockney, de arta secolului XXI. A fost ideea care urma să schimbe faţa artei. Iar ca multe sclipiri de geniu, revelaţia lui Cézanne nu este numai simplă, ci şi uluitor de evidentă.

Noi, oamenii, gândea Cézanne, avem o vedere binoculară: avem doi ochi. Mai mult, ochiul stâng şi cel drept înregistrează informaţii vizuale diferite (deşi creierul nostru le combină, formând o singură imagine). Fiecare ochi vede lucrurile puţin diferit. La aceasta se adaugă tendinţa noastră de a nu avea astâmpăr. Atunci când examinăm un obiect, ne tot mişcăm: ne întindem gâtul, ne aplecăm într-o parte sau în faţă şi ne înălţăm pe vârfuri. Şi totuşi, arta a fost (şi este) creată aproape exclusiv ca şi cum ar fi văzută printr-un singur obiectiv static. Aceasta, a dedus Cézanne, era problema artei din vremea sa şi din trecut: nu reuşea să reprezinte modul în care vedem cu adevărat, adică nu dintr-o perspectivă unică, ci din cel puţin două. Poarta către modernism fusese deschisă.

Cézanne a luat taurul de coarne, pictând tablouri care înfăţişau un subiect văzut din două unghiuri diferite (de pildă, din lateral şi din faţă). De exemplu, *Nature morte avec des pommes et des pêches* (*Natură moartă cu mere şi piersici*, 1905) (vezi planşa 9). Este tipic pentru sutele de alte naturi moarte pe care le-a creat de-a lungul celor 40 de ani de carieră, unde obiecte similare au fost aranjate cam la fel şi înfăţişate de artist în stilul său bazat pe o perspectivă duală (sau de pictat „cu ambii ochi", cum spunea Hockney).

În acest tablou a aranjat câteva mere şi piersici pe partea din dreapta a unei măsuţe de lemn. Unele au fost clădite pe o farfurie, formând un fel de piramidă, iar altele – dispuse mai aproape de margine – stau direct pe masă. Pe masă este şi o vază goală în albastru, galben şi alb, aşezată în spatele merelor şi piersicilor. Lângă fructe – acoperind cele două treimi din stânga ale tăbliei mesei – se află o bucată de pânză drapată (probabil o draperie), imprimată cu un model floral albastru şi galben-tulbure. Materialul este îngrămădit pe masă, aranjat astfel încât să i se accentueze faldurile şi pliurile adânci, în care stă cuibărit un măr roşu, ca o minge de baseball prinsă în mănuşă. Pe post de greutate care ţine pânza pe masă este o carafă crem, aşezată mai în spate, în stânga, în partea opusă vazei.

Până aici, totul este tradiţional. Dar apoi începe revoluţia artistică. Cézanne a pictat carafa din două perspective diferite : din profil, la nivelul ochiului, şi de deasupra, redând o parte din interiorul ei. Acelaşi lucru este valabil şi în cazul măsuţei de lemn, Cézanne înclinându-i tăblia către privitor cu vreo 20 de grade, ca să se vadă mai mult din mere şi piersici (şi ele pictate din două unghiuri). Dacă s-ar aplica regulile perspectivei matematice, aşa cum au fost ele stabilite în Renaştere, fructele s-ar rostogoli de pe masă şi ar cădea pe podea. Dar, dacă s-a pierdut ceva din perspectivă, s-a câştigat mai mult adevăr. Ne arată *cum* vedem. Imaginea pe care ne-o prezintă Cézanne este o combinaţie de unghiuri diferite, pe care le utilizăm cu toţii atunci când studiem o scenă. El încearcă să transmită şi alt adevăr despre felul în care asimilăm informaţiile vizuale. Dacă vedem douăsprezece mere aşezate unele peste altele pe o farfurie, nu „citim" ceea ce este în faţa noastră drept douăsprezece mere separate, ci înregistrăm o unitate : o farfurie plină cu mere. Ceea ce însemna, pentru Cézanne, că designul de ansamblu al întregului tablou era mai important decât părţile componente.

Încercarea de a privi un subiect din mai multe unghiuri şi de a crea în acelaşi timp un design unitar a dus la o aplatizare a imaginii. Înclinând tăblia mesei către privitor, Cézanne creşte numărul de informaţii vizuale oferite, în detrimentul iluziei de spaţiu tridimensional. Astfel, renunţând la iluzoria „cutie cu aer" în care să-şi plaseze compoziţia, s-a axat pe prezentarea unei imagini holistice. Pentru Cézanne, elementele şi culorile individuale ale tabloului sunt ca nişte note muzicale pe care le-a aranjat meticulos pentru a produce un unic sunet armonios, fiecare tuşă conducând la următoarea şi armonizându-se cu ea. Este o abordare ce necesită foarte multă planificare.

Fiecare mă
într-o perioad
compoziţie rit
oglindesc şi s
care, precum
pânză, fără să
alta, creează
galbenul (cald
mai nepricepu
sunt aplicate c
radiază o bogă
moartă cu me
material cu m
lângă care se
Cézanne le-a a
nu numai fruct
bui cald sub m

Apoi a ech
gradată tradiţi
combină cu br
nuanţele de ro
alb şi crem al
pictural şi sens
în întregul coe
ca nişte acordu

Natură moa
care Cézanne
tradiţionale în
culare au cond
abandonată apr
futurism, cons
terminase încă.
descoperit ceva
nară şi extrem

Cézanne aju
impas aplicând
pentru că tânje
s-au desprins d
picta o realitate

Fiecare măr, fiecare fald al materialului sunt rezultatul unei decizii luate într-o perioadă de pregătire meticuloasă de un artist care căuta să creeze o compoziţie ritmică, raţională. Culorile obiectelor şi felul cum se potrivesc, se oglindesc şi se completează reciproc au fost atent puse în balanţă de un om care, precum Seurat, citise foarte mult despre teoria culorilor. A aplicat pe pânză, fără să le amestece, pete de culori calde şi reci care, plasate una lângă alta, creează o impresie de efervescenţă fremătătoare. Albastrul (rece) şi galbenul (cald) sunt diametral opuse pe cercul culorilor şi, folosite de cineva mai nepriceput, ar crea o imagine îngrozitor de stridentă. Dar, atunci când sunt aplicate cu iscusinţa lui Cézanne, rezultatul e o pânză contrastată, care radiază o bogăţie irezistibilă. Cele două culori apar alături peste tot în *Natură moartă cu mere şi piersici*, ca o serie de ecouri. Sunt marile falduri de material cu model albastru cu galben, delicatele ornamente albastre ale vazei lângă care se află merele şi mici pete în aceeaşi nuanţă de albastru pe care Cézanne le-a aplicat pe suprafaţa mesei. Aceste elemente subtile completează nu numai fructele, ci şi tăblia mesei, al cărei lemn străluceşte într-un brun-gălbui cald sub mângâierea delicată a razelor soarelui de vară târzie.

Apoi a echilibrat această abordare modernă a culorilor cu tonalitatea gradată tradiţională a clasicismului. Brunul închis al peretelui din fundal se combină cu brunul mai deschis al mesei de lemn, care se amestecă apoi cu nuanţele de roşu şi galben ale fructelor, iar în cele din urmă cu tonurile de alb şi crem ale carafei şi vazei. Este o excelentă demonstraţie de control pictural şi sensibilitate cromatică, servind la unificarea elementelor disparate în întregul coerent dorit: o imagine armonioasă, în care culorile funcţionează ca nişte acorduri.

Natură moartă cu mere şi piersici este un tablou ce demonstrează felul în care Cézanne a schimbat arta pentru totdeauna. Abandonarea perspectivei tradiţionale în favoarea compoziţiei de ansamblu şi introducerea vederii binoculare au condus direct la cubism (unde iluzia de spaţiu tridimensional a fost abandonată aproape în totalitate în favoarea maximizării informaţiilor vizuale), futurism, constructivism şi arta decorativă a lui Matisse. Dar Cézanne nu terminase încă. Datorită cercetărilor sale legate de felul în care vedem a mai descoperit ceva, care avea să ducă în cele din urmă pictura în zona revoluţionară şi extrem de controversată a artei abstracte.

Cézanne ajunsese în cele din urmă, ca şi ceilalţi postimpresionişti, într-un impas aplicând regulile impresionismului. Seurat a găsit o nouă direcţie pentru că tânjea după disciplină şi structură. Vincent van Gogh şi Gauguin s-au desprins de impresionism deoarece se simţeau limitaţi de insistenţa de a picta o realitate obiectivă. Cézanne considera în schimb că impresioniştii nu erau suficient de obiectivi. Credea că le lipsea rigoarea în căutarea realismului. Preocupările sale nu erau diferite de cele ale lui Degas şi Seurat, care simţeau că picturile lui Monet, Renoir, Morisot şi Pissarro erau oarecum neconvingătoare, că le lipseau structura şi impresia de soliditate. Seurat, după cum ştim, a sperat că ştiinţa îl va ajuta să rezolve problema; Cézanne a apelat la natură.

El credea că toţi „pictorii trebuie să se dedice pe deplin studiului naturii". Cézanne era de părere că Mama Natură are răspuns la orice întrebare. Întrebarea lui pentru ea era destul de exactă: cum putea transforma „impresionismul în ceva mai solid şi mai durabil, precum arta expusă în muzee"? Prin asta înţelegea să combine impresia de seriozitate şi structură pe care o creau picturile vechilor maeştri cu angajamentul impresioniştilor de a picta la faţa locului, *en plein air*, şi de a încerca să redea viaţa reală pe pânză într-un mod cât mai autentic.

Era o sarcină foarte potrivită pentru firea sa – parţial conservatoare, parţial revoluţionară. Considera că marii pictori veneţieni, precum Tiţian, le sunt superiori impresioniştilor în ceea ce priveşte designul, structura şi forma. Dar credea şi că opera lui Leonardo et comp. era subminată de o lipsă de plauzibilitate picturală. În 1866, la începutul uceniciei sale la şcoala impresionismului, îi scria prietenului său din copilărie, Émile Zola: „Sunt convins că toate picturile vechilor maeştri reprezentând teme în aer liber au fost realizate numai cu îndemânare, pentru că mie nu mi se pare că au înfăţişarea adevărată şi mai presus de toate originală pe care o vezi în natură". Cu alte cuvinte, orice pictor talentat poate imita un peisaj, dar este mult mai greu să reprezinţi cu precizie natura pe pânză.

„Ştii că niciun tablou pictat în atelier nu va fi niciodată la fel de bun ca acelea pictate afară", afirma el, înainte de a se angaja să-şi ducă viaţa în aer liber, lăsându-se în voia elementelor naturii, şi încheia: „[În natură] văd lucruri superbe şi va trebui să mă hotărăsc să fac totul numai în aer liber". Zi după zi, din zori până-n seară, stătea în faţa unui munte sau în faţa mării, în Provence, pictând ceea ce vedea. Credea că sarcina artistului era de a ajunge la „inima a ceea ce se află în faţa ta şi a te exprima cât mai logic posibil".

S-a dovedit a fi o provocare mai mare decât anticipase. Asemenea unui amator de bricolaj care se apucă de făcut ceva minor în casă doar pentru a se afunda din ce în ce mai mult, neajutorat, în tot felul de complicaţii neprevăzute, Cézanne a descoperit că, de fiecare dată când rezolva o problemă legată de reprezentarea fidelă a naturii, precum scala sau perspectiva, apăreau încă vreo zece, ca formele înşelătoare ori compoziţiile incorecte. A tot căutat să le rezolve, dar nu a făcut decât să devină şi mai confuz, epuizat şi măcinat de îndoieli. E de mirare că n-a ajuns în acelaşi azil ca van Gogh, care se afla la o aruncătură de băţ de casa lui din Provence. Dar Cézanne nu era făcut din acelaşi aluat ca pictorul olandez. Aşa cum scria Zola, „el [Cézanne] e un om dintr-o bucată, încăpăţânat şi dur ; nimic nu-l poate clinti, nimic nu-i poate smulge o concesie".

Era o trăsătură de caracter pe care tatăl său a descoperit-o devreme. *Père* Cézanne era un om înstărit şi prosper care ştia ce trebuie să faci ca să reuşeşti în viaţă. Nu credea că era o idee bună ca fiul lui să se facă artist. Nu era o meserie adevărată. Unde erau cravata, costumul elegant cu vestă, pantofii lustruiţi şi biroul cu numele inscripţionat pe uşă ? Aşa că i-a spus îndărătnicului băiat să se facă avocat. *Non*, a spus Paul. Şi se pare că a funcţionat, căci tatăl său (fără tragere de inimă) l-a întreţinut cât timp a urmat cursurile şcolii de arte şi în anii săi de formare ca artist. Dar relaţia lor a fost mereu tensionată, situaţie înrăutăţită şi de faptul că Cézanne i-a ascuns tatălui său faptul că avea o amantă cu care făcuse un copil. Abia în 1886, când a murit tatăl său, lăsându-i moştenire o sumă mare de bani şi proprietatea din Aix, artistul şi-a găsit, în sfârşit, liniştea şi s-a întors în Provence.

Muntele Sainte-Victoire domină peisajul local – un munte uriaş, solemn, care se vede de la mulţi de kilometri depărtare. Permanenţa, istoria, prezenţa lui puternică au avut un efect magnetic asupra unui artist la fel de greu de clintit ce căuta să creeze imagini care să dea impresia de permanenţă. Modul în care Cézanne a ales să reprezinte acest motiv drag lui depindea de starea sa. Dacă van Gogh exprima ceea ce simţea faţă de un subiect prin distorsionare, Cézanne făcea acest lucru prin desen şi culoare, aşa cum se poate vedea în lucrarea sa *Montagne Sainte-Victoire* (*Muntele Sainte-Victoire*, circa 1887) (vezi planşa 10), aflată astăzi la Courtauld Gallery din Londra.

De data aceasta Cézanne a ales să picteze muntele văzut de la vest de Aix, în apropiere de casa lui părintească. Câmpurile ca nişte petice verzi şi aurii (înfăţişate din cel puţin două unghiuri) se întind până spre muntele în nuanţe de albastru şi roz, ce pare o vânătaie uriaşă în acest peisaj. Felul în care Cézanne a reprezentat muntele ar sugera că se afla foarte aproape de poale, când de fapt era la vreo 13 kilometri distanţă. Asta înţelege el prin a exprima propriile senzaţii prin linie şi culoare. Nu a desenat muntele Sainte-Victoire într-o perspectivă exactă, ci a făcut un racursi pentru a reflecta ideea că în mintea şi în viziunea lui muntele era elementul dominant. Paleta rece cu care a pictat apoi muntele sugerează duritatea fizică a acestuia, în opoziţie cu culorile mai blânde, mai calde ale câmpurilor.

Cézanne vedea aşa cum aude un liliac : la o frecvenţă complet diferită. Rezolvase unele probleme de reprezentare exactă a percepţiei noastre vizuale prin tehnica dublei perspective, compoziţii armonioase şi evidenţierea anumitor trăsături alese subiectiv. Dar tot nu era satisfăcut. I-a spus tânărului artist francez Émile Bernard (1868-1941) că „trebuie să vezi natura aşa cum nu a mai văzut-o nimeni înaintea ta".

Bernard lucrase cu Gauguin la Pont-Aven, în Bretania, unde cei doi artişti se certaseră după ce Bernard l-a acuzat (pe bună dreptate) pe Gauguin că i-a furat ideile şi stilul. Dar apoi avea să recunoască nu doar că i-a cerut sfatul lui Cézanne, ci că i-a copiat şi ideile, mai ales aceste vorbe înţelepte ale taciturnului artist: „Îţi mai spun o dată... abordează natura prin intermediul cilindrului, al sferei, al conului".

Ce vrea să spună Cézanne – lucru pe care îl descoperise singur văzând „natura aşa cum nu a mai văzut-o nimeni înainte" – e că nu vedem cu adevărat detalii atunci când ne uităm la un peisaj, ci forme. Cézanne a început să reducă pământul, clădirile, copacii, munţii şi chiar oamenii la o serie de forme geometrice. Un câmp devenea un dreptunghi verde, o casă era înfăţişată ca un fel de cutie cubică, maro, iar o piatră mare lua forma unei mingi. Tehnica poate fi văzută în tabloul de la Courtauld, care este doar o îngrămădire de forme. Era o abordare radicală şi revoluţionară care i-a făcut pe mulţi iubitori ai artei tradiţionale să se scarpine în cap. Maurice Denis (1870-1943), un tânăr artist francez, a încercat să explice spunând că un tablou poate fi judecat după alte criterii decât tema pe care o înfăţişează. A zis: „Ţineţi minte că un tablou, înainte să fie un cal de luptă, un nud feminin, o anecdotă sau altceva, este în esenţă o suprafaţă plană acoperită cu culori aranjate într-o anumită ordine".

25 de ani mai târziu, abordarea analitică a lui Cézanne în ceea ce priveşte reprezentarea bazată pe reducerea detaliilor vizuale la forme geometrice avea să ducă la concluzia sa logică: abstractizarea totală. Artişti din Rusia, Germania, Italia, Franţa, Olanda şi în cele din urmă America (reprezentanţii expresionismului abstract) aveau să înceapă să creeze artă care consta în planuri geometrice monocrome: pătrate, cercuri, triunghiuri şi forme romboidale. Pentru unii, formele erau o aluzie la lumea cunoscută (un cerc galben pentru soare, un dreptunghi albastru pentru mare sau cer); pentru alţii, ansamblul de pătrate şi triunghiuri nu era decât un design formal. În asemenea cazuri, artistul cerea ca opera sa să fie evaluată pe baza afirmaţiei filosofice de mai sus a lui Maurice Denis. Este destul de uimitor să te gândeşti că Cézanne, care trăia ca un pustnic, exilat la Aix, departe de avangarda din Paris, urma să aibă un efect atât de profund asupra artei din secolul XX. Şi mai surprinzător este să descoperi că Cézanne mai avea ceva de spus.

Mai era o evoluţie logică de care simţea că e nevoie pentru a-şi îndeplini ţelul de a transforma „impresionismul în ceva mai solid şi mai durabil, precum arta expusă în muzee". Ideea sa de a simplifica peisajul în grupuri de forme interconectate trebuia dusă cu un pas mai departe : voia să introducă ceva care să se apropie de un sistem strict de reţele. Sau, aşa cum a spus el, mai liric : „Paralela cu orizontul conferă amploare, fie că e o secţiune de natură, fie, dacă preferaţi, din spectacolul pe care *Pater Omnipotens Aeterne Deus* (Părintele atotputernic, veşnicul Dumnezeu) îl desfăşoară în faţa ochilor noştri. Liniile perpendiculare pe acest orizont conferă adâncime".

Din nou poţi vedea cum şi-a pus Cézanne ideile în practică în *Muntele Sainte-Victoire* de la Courtauld. A construit o structură de linii paralele orizontale – câmpurile, viaductul, acoperişurile caselor, până în punctul în care se termină terenurile cultivate şi încep dealurile de la poalele muntelui. Iar apoi, pentru a da acea impresie de adâncime, a adăugat un trunchi de copac decupat, în racursi, care taie imaginea de sus până jos în partea stângă a pânzei. Are exact efectul despre care vorbea, sugerând că muntele şi câmpurile se află la distanţă. Teoria sa poate fi verificată eliminând trunchiul de copac vertical din câmpul vizual (acoperindu-l cu mâna). Dacă faci asta, vei observa că dispare impresia de spaţiu tridimensional. Asta schimbă complet modul în care interpretezi crengile copacului, conceput de Cézanne ca tehnică de încadrare. Ele urmează şi reflectă conturul culmii muntelui, dar, dacă se elimină trunchiul, par să facă parte din cer. Iar dacă reintroduci trunchiul copacului, crengile formează un element impunător al prim-planului în racursi, aflându-se, ne imaginăm, chiar deasupra capului artistului.

Dar o creangă de la jumătatea trunchiului este mai neobişnuită. Cézanne s-a folosit de frunzele ei pentru a fuziona fundalul cu prim-planul, pentru a reduce o distanţă de 13 kilometri aplicând pur şi simplu câteva tuşe paralele de vopsea verde pe diagonală. A fuzionat timpul şi spaţiul suprapunând şi integrând planuri separate de culoare într-o tehnică cunoscută drept „pasaj" (ce a dus la cubism). Totul face parte din încercarea sa de a crea pânze care să reflecte „armonia naturii", fiind în acelaşi timp fidel modului în care vedem obiectele şi spaţiul, adică nu dintr-o perspectivă fixă şi fără cunoştinţe prealabile.

La începutul călătoriei sale în încercarea de a „adăuga o nouă legătură" cu arta trecutului, Cézanne a întredeschis fără să vrea poarta către modernism. La moartea sa continua să se deschidă. Ideea sa despre structura asemănătoare unei reţele şi simplificarea detaliilor în forme geometrice poate fi observată în arhitectura lui Le Corbusier, în designul unghiular al Şcolii Bauhaus şi în arta lui Piet Mondrian. Olandezul a fost cel care a dus la extrem ideile lui Cézanne prin celebrele sale picturi De Stijl, unde toată pictura era formată dintr-un „grilaj" în care se intersectau linii negre verticale şi orizontale, formând uneori dreptunghiuri în culori primare.

Cézanne a murit în octombrie 1906, la vârsta de 67 de ani, din cauza unor complicații survenite în urma unei pneumonii grave pe care a contractat-o când l-a prins ploaia în timp ce picta în aer liber. Cu o lună înainte scria într-o scrisoare: „Voi atinge vreodată țelul pentru care am trudit atât de mult și atât de îndelung?". Tonul este disperat și frustrat, caracteristic lui Cézanne. Devotamentul pentru arta sa era total și statornic. Își stabilise provocări intelectuale și tehnice pe care în mod clar nu a crezut niciodată că le-a depășit, dar, în eforturile sale hotărâte, realizase mai mult decât oricare dintre confrații săi. Până în 1906 își câștigase un renume aproape legendar. Acesta se datora parțial și exilului autoimpus la Aix și lipsei generale a interesului (și a nevoii) de a-și vinde tablourile (deși, când le-a trimis la Paris, s-au vândut bine). Devenise un Luke Mână Rece[1] al avangardei pariziene: cu cât vorbea mai puțin, cu atât le spunea mai mult. Mulți artiști care urmau să devină nume celebre ale generației lor erau deja subjugați de el, inclusiv Henri Matisse (1869-1954) și Pierre Bonnard (1867-1947). Dar puțini au fost mai fascinați de el ca tânărul și talentatul spaniol pe nume Pablo Picasso, care spunea: „Cézanne a fost unicul meu maestru! Bineînțeles că i-am privit tablourile... am petrecut ani întregi studiindu-le".

În 1907, Salon d'Automne a găzduit Expoziția memorială Cézanne. A făcut senzație. Artiști din toată lumea au venit să vadă opera de-o viață a Maestrului din Aix. Cei mai mulți au fost uimiți; mulți erau copleșiți, frapați de felul în care Cézanne a privit în trecut, la vechii maeștri, pentru a-l ajuta să ducă arta spre viitor. Expoziția fusese organizată într-un moment când mulți dintre artiștii talentați din generația tânără începeau să devină dezamăgiți de superficialitatea lumii moderne în care trăiau. Ținând seama de realizările lui Cézanne, au început să se întrebe ce puteau descoperi dacă priveau și mai departe în trecut: către o epocă anterioară civilizației moderne.

---

[1] Cool Hand Luke, personaj al romanului lui Donn Pearce și al filmului omonim (în interpretarea lui Paul Newman), ce refuză să se supună sistemului (n. trad.).

6

Primitivismul, 1880-1930
Fovismul, 1905-1910:
ţipătul primordial

Primitivismul străbate istoria artei moderne aşa cum Tamisa străbate Londra. Termenul se referă la picturi şi sculpturi moderne din Occident care au copiat – ori şi-au însuşit – artefacte, sculpturi şi imagini realizate de culturi indigene străvechi. Este plin de conotaţii imperialiste, un termen condescendent inventat de europenii „civilizaţi" din perioada Iluminismului pentru a se referi la arta triburilor needucate şi „necivilizate" din Africa, America de Sud, Australia şi Pacificul de Sud.

Cuvântul implică o lipsă de evoluţie în aceste culturi şi în arta pe care ele o produc : o sculptură africană de lemn veche de 2.000 de ani nu se diferenţiază de una realizată săptămâna trecută – amândouă sunt considerate primitive. Ironia faptului că varianta modernă a fost probabil realizată pentru a fi vândută drept autentică – un caz de exploatare a occidentalilor creduli de către şmecherii „primitivi" – nu a fost probabil percepută de aceia care, la începutul secolului XX, trâmbiţau plini de entuziasm valorile acestor culturi „naive", neîntinate, populate de nobili sălbatici.

Noţiunea sentimentală şi idealizată de nobil sălbatic datează din epoca Iluminismului, care a apus spre sfârşitul secolului al XVII-lea. În istoria artei moderne, ştim că Gauguin a adoptat-o devreme. El a fost cel care a părăsit decadenţa europeană în 1891 pentru a trăi printre băştinaşii din Tahiti, declarând că, odată ajuns acolo, va deveni un „sălbatic" şi va face artă inspirată de mediul său „primitiv" (şi, aşa cum s-a dovedit, îl va infesta cu boli venerice). Era o politică a întoarcerii la origini care a avut influenţe şi asupra mişcării internaţionale de arte decorative *fin-de-siècle* cunoscută sub diferite nume – Art Nouveau (în Franţa), Jugendstil (în Germania) şi Secession (în Austria). Artiştii şi artizanii implicaţi au realizat obiecte şi picturi cu linii curbe, ondulate, care trimiteau la eleganţa obiectelor antice de ceramică şi la simplitatea motivelor naturale.

Gustav Klimt (1862-1918) este probabil cel mai cunoscut artist asociat cu această mişcare care stă sub semnul designului, iar cea mai celebră imagine a lui e probabil tabloul *Der Kuss* (*Sărutul*, 1907-1908). Cuplul de îndrăgostiţi din imagine ar fi putut fi pictat pe peretele unei peşteri, într-atât este de bidimensională şi de atemporală scena. Un bărbat stă în picioare, cu capul aplecat către obrazul iubitei sale, care stă în genunchi, cu picioarele goale cuibărite într-o pajişte smălţată cu flori. Sunt învăluiţi de strălucirea aurie a veşmintelor lor bogat ornamentate. El poartă o tunică lungă până în pământ, decorată cu un model de mozaic antic; ea poartă o rochie aurie ornată cu simboluri geometrice care arată ca nişte splendide fosile preistorice. Fundalul acestei îmbrăţişări aparent ritualice are culoarea bronzului şi este plan şi perfect, ca şi lumea în care trăiesc ei.

Tabloul lui Klimt are cu siguranţă aerul mistic al primitivismului, dar este mult mai opulent şi mai rafinat decât lucrările care aveau să fie create de artiştii moderni din Paris ce au folosit tot trecutul îndepărtat ca sursă de inspiraţie. Deşi împărtăşeau multe dintre aceleaşi referinţe străvechi, artiştii parizieni aveau influenţele lor specifice. Francezii întemeiaseră o colonie în Africa de Vest, ceea ce generase un val de artefacte care erau aduse la Paris de comercianţii francezi ce călătoreau în Africa. Ei se întorceau încărcaţi de tot felul de suveniruri „exotice", precum ţesături colorate, figurine cioplite şi diferite obiecte folosite în ritualurile din satele africane. Un obiect deosebit de popular, care putea fi găsit în magazinele de mărunţişuri şi în muzeul de etnografie ale metropolei, era masca africană, obiect ce urma să devină unul din lanţurile ADN-ului artei moderne.

Tinerii artişti care locuiau în Parisul *fin-de-siècle* credeau că aceste totemuri cioplite avau o simplitate şi o directeţe pe care ei nu le mai puteau atinge deoarece îşi pierduseră impulsurile primare din cauza educaţiei primite în şcolile de artă. Au adoptat o perspectivă romantică: „arta indigenă" era realizată de minţi neîntinate de cultura vestică materialistă, minţi care aveau încă acces la copilul interior şi puteau crea opere inocente, profund sincere.

Artistul Maurice de Vlaminck (1876-1958) este cel care a îndreptat generaţia mai tânără pe acest drum. Potrivit acestuia, totul a început când a văzut trei măşti africane într-o cafenea din Argenteuil, o suburbie din nord-vestul Parisului, în 1905. Fusese o zi toridă, iar artistul căuta un loc unde să se răcorească cu un pahar de vin, ca răsplată după atâtea ore de pictat *en plein air*. Nu se ştie dacă nu cumva combinaţia dintre statul prea mult în soare şi alcool îi afectase starea de spirit, dar cert e că a văzut aceste măşti şi a fost imediat frapat de forţa expresivă a ceea ce el considera a fi o „artă instinctivă". După ce s-a târguit îndelung cu proprietarul cafenelei, a cumpărat în cele din urmă măştile de la el. Le-a împachetat cu grijă şi le-a luat acasă pentru a le arăta câtorva prieteni care credea că îi vor împărtăşi entuziasmul.

Avea dreptate. Henri Matisse şi André Derain (1880-1954) au fost impresionaţi. Cei trei artişti împărtăşeau deja admiraţia pentru paleta de culori vii a lui van Gogh şi gusturile primitive ale lui Gauguin. Acum, studiind sculpturile africane ale lui Vlaminck, au observat că măştile aveau o libertate care lipsea artei lor occidentale. Educaţia lor artistică formală îi învăţase să încerce să ajungă la o frumuseţe idealizată, dar aceste artefacte africane nu făceau nicio încercare de a realiza aşa ceva – dimpotrivă ; deseori înfăţişau malformaţii şi erau preţuite pentru simbolismul lor. Şi dacă aceşti trei artişti parizieni ar face la fel ? Dacă ar renunţa la descrierea naturalistă şi ar picta în schimb tablouri care să accentueze caracteristicile interioare ale subiecţilor lor ?

În scurt timp, discuţiile pe care le-au provocat măştile i-au motivat pe cei trei să adopte o nouă abordare a picturii, care privilegia culoarea şi exprimarea emoţiilor în locul reprezentării exacte. În acea vară, Matisse şi Derain, vechi prieteni care studiaseră împreună la Paris, l-au părăsit pe iritantul Vlaminck şi au plecat să-şi petreacă vacanţa la Collioure, în sudul Franţei. Acolo au descoperit un soare atât de strălucitor şi nişte culori atât de vii, încât aceasta i-a inspirat să lucreze cu frenezie, realizând sute de picturi, schiţe şi sculpturi. Tablourile lor erau lipsite de orice inhibiţie emoţională, în culori exuberante, care păreau să strige în gura mare mesajul că lumea este un loc minunat. Tabloul lui Derain *Bateaux dans le port de Collioure* (*Bărci în portul Collioure*, 1905) este tipic pentru aceste picturi realizate de cei doi artişti.

Au renunţat la culorile naturale, perspectivă şi realism pentru a surprinde ceea ce Derain considera că este caracterul esenţial al portului. În locul unei fâşii aurii de plajă presărate cu bărcuţe, Derain colorează nisipul într-un roşu aprins pentru a transmite ideea că suprafaţa sa e încinsă. Accentuează bărcile de pescuit construite rudimentar prin tuşe brute de albastru şi portocaliu. Nu face nicio încercare de a reda fidel munţii din depărtare, ci pur şi simplu îi schiţează grăbit din câteva tuşe roz şi brune pentru a-şi echilibra şi a-şi încadra compoziţia plină de culoare. Marea este alcătuită din mici pete de albastru-închis şi gri-verzui, amintind de impresionismul timpuriu al lui Monet sau de pointillismul lui Seurat, dar cu mult mai puţină atenţie la detalii : marea lui Derain arată mai mult ca o podea de mozaic. Rezultatul este o imagine evocatoare care nu doar îţi arată portul Collioure, ci te face şi să simţi locul. Mesajul artistului este clar : portul este fierbinte, rustic, necomplicat şi pitoresc. Aceşti pictori foloseau culorile aşa cum poetul foloseşte cuvintele : pentru a scoate la iveală esenţa unui subiect.

Când Matisse și Derain s-au întors la Paris, i-au arătat lui Vlaminck ce au făcut. Derain era emoționat și nesigur de felul în care avea să reacționeze pătimașul Vlaminck, pentru că văzuse ce efecte putea avea temperamentul violent al prietenului său încă de când era în armată. Vlaminck a aruncat o privire la lucrările artiștilor întorși din vacanță și a ieșit din încăpere. S-a dus direct în atelierul său, și-a luat șevaletul, o pânză și niște vopsele și a plecat.

La scurtă vreme după aceea a pictat *Restaurant de la Machine à Bougival* (*Restaurantul „La Machine" din Bougival*, circa 1905). Tabloul înfățișează un sat în vogă, aflat la vest de Paris, într-o după-amiază toridă. Este pustiu, probabil din cauză că locuitorii lui s-au retras în case, ferindu-și privirea de scena orbitoare de afară. Asta în cazul în care își vedeau satul la fel cum îl vedea Vlaminck. El a accentuat la maximum intensitatea culorii, transformând un loc liniștit într-o halucinație cu vârtejuri de culori. În ochii artistului, străzile din Bougival chiar erau pavate cu aur(iu). În același timp, verdele plăcut al satului a devenit un mindir orbitor din petice portocalii, galbene și albastre. Scoarța copacului nu este brună sau cenușie, așa cum te-ai aștepta, ci un amestec caleidoscopic de roșu-aprins, albastru-acvamarin și verde-gălbui. În ceea ce privește casele aflate dincolo de drumul pavat cu cărămizi galbene al lui Vlaminck, ei bine, ele au devenit niște forme simplificate, cu acoperișurile schițate din câteva tușe albastru-turcoaz, iar fațadele redate prin pete de alb și roz.

Efectul de ansamblu este un șoc electric pentru ochi. Vlaminck a folosit culori neamestecate, direct din tub, ca să creeze o imagine în culori extreme pentru a-și exprima senzațiile extreme. Spunea odată despre felul cum lucra în această perioadă că „transpuneam într-o orchestrație de culori pure absolut tot ceea ce simțeam... Traduceam grafic ceea ce vedeam în mod instinctiv, fără nicio metodă, și transmiteam adevărul, nu atât artistic, cât omenește. Am folosit foarte mult acvamarin și stacojiu direct din tub". Așa este. *Restaurantul „La Machine" din Bougival* este un tablou al vieții reale, dar nu așa cum o cunosc cei mai mulți dintre noi.

Până în toamnă, cei trei artiști s-au gândit că au creat suficiente exemple de lucrări șocant de colorate ca să le prezinte la Salon d'Automne din 1905. Acesta era un nou salon care fusese înființat în 1903 ca replică la expoziția anuală din ce în ce mai depășită a Academiei, cu scopul de le a oferi artiștilor avangardiști un spațiu alternativ în care să-și expună lucrările. Unii dintre membrii comitetului de selectare a tablourilor s-au uitat la lucrările lor psihedelice și au votat împotriva expunerii lor publice. Dar Matisse, figură influentă printre membrii comitetului, a insistat nu numai ca tablourile sale și ale prietenilor lui să fie incluse în expoziție, ci și să fie expuse în aceeași sală, pentru ca vizitatorul să resimtă în întregime impactul paletei lor uimitoare.

Reacția la eforturile lor a fost echivocă. Unii au fost amuzați de culorile flamboaiant de saturate, dar cei mai mulți nu au fost impresionați. Influentul critic de artă Louis Vauxcelles, un om cu gusturi conservatoare, a afirmat cu dispreț că tablourile erau făcute de *Les Fauves* (sălbatici). Era o condamnare din partea unui critic care, din nou, avea să dea numele și imboldul unei noi mișcări în arta modernă.

Derain, Matisse și Vlaminck nu porniseră cu gândul de a iniția o mișcare ; nu aveau niciun manifest sau vreo agendă politică. Intenția lor fusese pur și simplu să exploreze teritoriul expresiv descoperit de van Gogh și Gauguin și să încerce să exploateze același filon atavic care simțeau că este evident în artefactele africane ale lui Vlaminck. Dar apoi, în apărarea lui Vauxcelles, experimentele lor i-au condus la dezvoltarea unei palete care trebuie să i se fi părut scăpată de sub control și neîmblânzită unui critic de artă din 1905. Ochii săi probabil nu erau obișnuiți să vadă combinații de culori care erau alese în mod conștient astfel încât să șocheze, pentru a crea o artă la fel de lipsită de compromisuri și de memorabilă ca artefactele tribale ce invadau treptat atelierele artiștilor. Unei lumi artistice care încă încerca să se împace cu impresioniștii și postimpresioniștii, culorile violente folosite de foviști trebuie să i se fi părut extrem de vulgare și de țipătoare. La Matisse, nu era totuși nimic țipător sau vulgar.

Era un om serios, tată a trei copii, îmbrăcat sobru, care se purta ca și cum încă era avocat, ca pe vremuri. Singurul lucru „sălbatic" pe care îl făcuse vreodată a fost să nesocotească dorința tatălui său și să renunțe la drept pentru artă. În afară de asta, nu se abătuse niciodată de la drumul cel drept. Spunea că ambiția sa era de a crea o artă care să fie „ceva cam ca un fotoliu comod, care să te relaxeze când ești obosit fizic". Nu asta au simțit în fața lucrărilor sale cei care au vizitat Salon d'Automne în 1905. Unul dintre tablourile lui Matisse a creat cele mai multe discuții. *La Femme au chapeau* (*Femeie cu pălărie*, 1905) este un bust al soției sale, Amélie, îmbrăcată în hainele bune de duminică, privind peste umăr. Știm că toți impresioniștii și postimpresioniștii erau în favoarea ideii de pictură informală, care evocă o stare, dar până și ei trebuie să fi tras linia văzând portretul lui Matisse. Matisse nu a făcut-o. Adică nu a tras nicio linie.

Femeie cu pălărie duce pe noi culmi spiritul predominant al nonconformismului. Are o gamă de culori atât de amestecate, încât arată ca o paletă mâzgălită după ce a fost folosită intens. Ceea ce, dat fiind faptul că își picta soția, era aproape scandalos. Începuse destul de convențional, înfățișându-și soția îmbrăcată în niște haine șic, elegante, așa cum îi stătea bine unei doamne în pas cu moda din rândurile burgheziei franceze. În mâna înmănușată elegant ţine un evantai, în timp ce frumosul ei păr castaniu este în mare parte acoperit de o pălărie elaborată. Până aici, nimic ieşit din comun. Madame M. ar fi fost încântată. Dar nu a fost deloc mulţumită când a văzut rezultatul final. Soţul ei i-a redus faţa la câteva trăsături, ca o mască, pe care a schiţat tuşe colorate în nuanţe de galben şi verde. Pălăria ei pare opera unui copil mic care a încercat să picteze un castron cu fructe tropicale, în timp ce frumosul ei păr a fost mâzgălit la repezeală din câteva trăsături de pensulă într-o nuanţă roşu-portocalie, la fel ca şi sprâncenele şi buzele. Cât despre rochie – ei bine, Matisse a renunţat cu totul la ea, îmbrăcând-o parcă în haine desperecheate cumpărate de la second-hand : o amestecătură de culori nenaturale şi dezordonate aplicate parcă la întâmplare. Fundalul este aproape inexistent, constând în patru-cinci zone de culoare pictate neglijent. Per total, un critic neiniţiat putea avea impresia că lucrarea a fost dată gata la repezeală, în jumătate de oră, de un zugrav obişnuit mai degrabă să testeze mostre de vopsea pe un perete gol, şi nu de un artist respectat aflat la apogeul carierei sale.

Este plin de culoare ? Aş spune că da. Este o reprezentare exactă ? Nici pe departe. Când ai mai văzut pe cineva cu nasul verde ? Stânjenitor pentru doamna Matisse ? Foarte. Dacă Matisse ar fi tratat un peisaj într-o astfel de manieră, ar fi creat agitaţie, dar faptul că a portretizat astfel o femeie a stârnit indignare. Pentru a pune paie pe foc, atunci când artistul a fost întrebat cum era îmbrăcată soţia sa în realitate, se spune că Matisse a răspuns : „În negru, fireşte". Tabloul este mai schematic decât o lucrare impresionistă, mai viu colorat decât un van Gogh şi mai flamboaiant decât Gauguin în perioada sa cea mai efervescentă. De fapt, seamănă cel mai mult cu lucrările lui Cézanne. Felul în care şi-a structurat Matisse imaginea, alăturând pete mari de culoare, sugerează că urmase sfatul lui Cézanne de a picta ceea ce vede cu adevărat, şi nu ceea ce fusese învăţat să vadă. Explozia sa de culori vii de expresie picturală dezvăluia pasiunea acestui om rezervat pentru soţia sa.

După mai multe zile de ezitări, *Femeie cu pălărie* a fost cumpărată de un expatriat american pe nume Leo Stein. El şi sora lui se mutaseră la Paris în 1903. Apartamentul lui Leo şi al lui Gertrude Stein din rue de Fleurs, în zona Montparnasse, foarte în vogă, aflată pe malul stâng al Senei, a devenit un punct central de întâlnire pentru artişti, poeţi, muzicieni şi filosofi care fie locuiau în Paris, fie îl vizitau. „Saloanele" găzduite de ei erau locul unde toţi voiau să ajungă şi să fie văzuţi. Leo era critic de artă şi colecţionar, Gertrude, o intelectuală şi scriitoare charismatică. Construiseră împreună o incredibilă colecţie de artă modernă şi o reţea de prieteni influenţi. Contribuţia lor la istoria artei moderne este semnificativă. Nu numai că erau figuri proeminente ale intelighenţiei oraşului, ci aveau şi rolul de instigatori pentru artiştii din anturajul lor. Îi impulsionau şi îşi susţineau vorbele cu fapte, cumpărându-le lucrările – chiar şi atunci când nu le plăceau foarte mult. Aşa cum a fost cazul *Femeii cu pălărie* al lui Matisse, pe care Leo o descria drept „cea mai urâtă mâzgăleală pe care am văzut-o vreodată".

Cu timpul, şi-a schimbat atitudinea faţă de tablou şi faţă de noua abordare a lui Matisse. Atât de mult, încât în anul următor a cumpărat încă o lucrare controversată a artistului, intitulată *Le Bonheur de vivre* (*Bucuria de a trăi*, 1905-1906) (vezi planşa 11). Achiziţia demonstrează încrederea fraţilor Stein în prietenii lor artişti şi în propria judecată. Este şi o ilustrare a modului în care un perspicace patron al artelor poate ajuta enorm un artist să se lanseze în carieră, aşa cum a fost cazul lui Leonardo da Vinci în secolul al XV-lea şi, mai recent, al lui Damien Hirst. Din fericire pentru fraţii Stein, aveau un apartament mare în care puteau da frâu liber pasiunii lor. *Bucuria de a trăi* este un tablou de mari dimensiuni, măsurând aproximativ 2,4 × 1,8 metri, care trebuia înghesuit printre toate celelalte tablouri pe care le aveau, semnate de Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec, precum şi *Femeie cu pălărie* al lui Matisse.

Bucuria de a trăi reprezenta chintesenţa fovismului. Punctul de plecare al lui Matisse este scena pastorală, un gen de mult instituit în cadrul picturii peisagiste tradiţionale. Tabloul său ilustrează plăcerile hedoniste – personajele fac dragoste, cântă, dansează, stau întinse la soare, culeg flori şi se relaxează – pe o plajă galben-aprins, punctată de copaci verzi şi portocalii. Aceştia se apleacă graţios, formând petice de umbră pe iarba de un albastru-violet răcoros pe care nişte îndrăgostiţi se sărută şi se dezmiardă. Marea calmă din fundal, ce are aceeaşi culoare extravagantă ca şi iarba, are rolul de linie de separaţie orizontală între nisipul auriu şi cerul roz, bizar.

Studiile pentru acest tablou fuseseră făcute în timpul vizitei sale recente la Collioure împreună cu Derain, dar referinţele sale sunt mult mai vechi. El face trimitere la o gravură din secolul al XVI-lea de Agostino Carracci (1557-1602) intitulată *Reciproco amore* (*Dragoste împărtăşită*), înfăţişând o scenă aproape identică. Amândouă includ un grup de dansatori veseli în plan secund, cu un cuplu tolănit în prim-plan, în faţa lor. Amândouă înfăţişează doi iubiţi care stau la umbră în colţul din dreapta jos al imaginii şi sunt încadrate de crengile copacilor care atârnă deasupra scenei şi care îndreaptă privirea spre centru, unde se deschide un luminiş. A, şi în amândouă toate personajele sunt goale-puşcă. Asemănarea este remarcabilă.

Doar că varianta lui Matisse este o imagine colorată ca nişte bomboane, ce include nişte personaje schiţate fantezist. Este o lucrare extrem de originală, care anunţă maturitatea lui Matisse nu numai ca extraordinar colorist, ci şi ca maestru al desenului. Uşurinţa, eleganţa şi curgerea liniilor pe care le trasează sunt o plăcere pentru cel ce le urmăreşte cu privirea. Capacitatea sa de a face pe pânză un desen simplu care stabileşte o legătură imediată şi memorabilă cu privitorul îl ridică de la statutul de pictor bun la cel de mare artist. Efectul de echilibrare a formelor sale contrastante şi coerenţa compoziţiilor au fost egalate de foarte puţini artişti în istoria picturii. Întâmplarea face că unul dintre aceste talente rare locuia în Paris chiar în aceeaşi perioadă.

Pablo Picasso (1881-1973) era un tânăr artist spaniol precoce care şi-a făcut rapid un nume încă de la prima sa vizită la Paris, în 1900, când era încă adolescent. În 1906 se stabilise deja în acest oraş, era o vedetă a avangardei şi un vizitator frecvent al apartamentului plin de opere de artă al fraţilor Stein. Acolo a văzut cea mai recentă creaţie a lui Matisse şi s-a înverzit de ciudă, precum nasul doamnei Matisse din tablou. Aparent, cei doi aveau o relaţie politicoasă, dar, pentru că erau într-o competiţie acerbă, fiecare urmărea cu atenţie creaţiile celuilalt. În particular recunoşteau că urma să fie o luptă strânsă între ei pentru titlul de Cel mai mare artist în viaţă, poziţie devenită recent vacantă după moartea lui Cézanne.

Pablo Picasso şi Henri Matisse nu semănau deloc. Fernarde Olivier, iubita şi muza lui Picasso la vremea aceea, i-a atribuit lui Matisse observaţia că cei doi artişti erau „la fel de diferiţi ca Polul Nord şi Polul Sud". Picasso venea de pe călduroasa coastă sudică a Spaniei, Matisse din nordul friguros al Franţei : fiecare avea un temperament care se potrivea cu locul unde se născuse. Deşi Matisse era cu peste zece ani mai în vârstă, din punct de vedere profesional era contemporanul spaniolului, deoarece, din cauza carierei sale anterioare ca avocat, îşi începuse mai târziu viaţa de artist.

În memoriile pe care le-a publicat, Fernarde Olivier vorbeşte despre diferenţa fizică dintre cei doi artişti. Matisse, scria ea, „arăta ca un mare om de artă", datorită „trăsăturilor sale regulate şi bărbii dese şi blonde". Îl considera „serios şi precaut", de o „uimitoare luciditate". Din câte se pare, destul de diferit de iubitul ei, pe care îl descria drept „scund, brunet, îndesat, îngrijorat şi îngrijorător, cu ochi trişti, adânci, pătrunzători, care erau curios de ficşi". A recunoscut că nu era nimic „deosebit de atrăgător la el", dar că „radia, avea o ardere interioară pe care o simţeai şi care îi conferea un soi de magnetism".

Când Picasso a văzut tabloul fovist al lui Matisse *Femeie cu pălărie*, replica lui a fost *Retrato de Gertrude Stein* (*Portretul lui Gertrude Stein*, 1905-1906). Portretul până mai jos de bust al femeii care urma să devină principalul său susţinător şi client doritor este diferit în multe sensuri. Picasso a folosit o paletă de brunuri estompate, nu tonurile de verde şi roşu-aprins ale lui Matisse. Şi nu lasă aceeaşi impresie de spontaneitate: pare mai solid, imuabil. Văzute împreună, pare bizar că aceste două lucrări au fost contemporane. Atitudinea artiştilor este atât de diferită! Matisse a realizat o lucrare ce sugerează viteza şi dinamismul vieţii moderne, Picasso – ale suprastructurii care o susţine. Tabloul lui Matisse este o revărsare a sentimentelor sub un impuls de moment, cel al lui Picasso e un răspuns bine chibzuit. Tabloul lui Matisse este free-jazz, al lui Picasso e un concert formal. Iar la asta chiar că nu ne-am fi aşteptat.

Relaţia de prietenie pe care ambii artişti au avut-o cu fraţii Stein urma să asigure catalizatorul unuia dintre cele mai importante progrese din istoria artei moderne. Într-o zi de toamnă târzie, în 1906, Picasso a trecut pe la fraţii Stein să bea un pahar cu ei. Când a ajuns, l-a găsit acolo pe Matisse. Picasso a salutat şi s-a aşezat în faţa lui Matisse. Aplecându-se puţin în faţă în timp ce vorbea cu confratele său, a văzut că pictorul fovist încearcă să ferească de privirea lui ceva ce ţinea pe genunchi. Dar asta nu a scăpat privirii şi minţii agere a lui Picasso, stârnindu-i curiozitatea.

„Ce ai acolo, Henri?”, l-a întrebat Picasso.

„Hmm, ăăă, ni... nimic, nu e mare lucru”, a răspuns Matisse neconvingător.

„Nu mai spune”, a replicat Picasso.

„Ei bine”, spuse fostul avocat, jucându-se nervos cu ochelarii, „e doar o prostie de sculptură”.

Picasso a întins mâna ca un profesor care confiscă o jucărie de la un copil. Matisse a ezitat, apoi i-a dat obiectul.

„Unde ai găsit-o?”, a murmurat Picasso, încremenit.

Văzând efectul pe care îl avea asupra spaniolului, Matisse a încercat să-i diminueze importanţa.

„O, am cumpărat-o de la o tarabă cu vechituri, în drum încoace, aşa, de amuzament.”

Picasso s-a uitat la el. Îşi cunoştea bine rivalul. Matisse nu făcea nimic „aşa, de amuzament”. Picasso se amuza, Matisse nu.

Timp de câteva minute Picasso a studiat „capul de negru” din lemn pe care i-l dăduse Matisse. Într-un târziu, i l-a dat înapoi.

„Aduce puţin cu arta egipteană, nu?”, a zis intrigat Matisse.

Picasso s-a ridicat şi s-a îndreptat spre fereastră, fără să răspundă.

„Liniile şi forma”, a continuat Matisse, „seamănă cu arta faraonilor, nu?”.

Picasso a zâmbit, s-a scuzat şi a plecat.

Nu intenţiona să fie nepoliticos cu Matisse; rămăsese pur şi simplu fără cuvinte, pur şi simplu uluit de ceea ce văzuse. Pentru el, sculptura africană era un fetiş, un obiect magic menit să ţină la distanţă spirite neştiute. Avea puteri ciudate şi întunecate care nu puteau fi cunoscute şi controlate. Spaniolul era în transă, o transă indusă de acel obiect. Nu simţea răceală şi teamă, ci căldură plină de viaţă. Ăsta, se gândea Picasso, este sentimentul pe care trebuie să ţi-l dea arta. După ceva muncă de convingere din partea lui Derain, şi-a dat seama ce avea de făcut.

S-a dus la Musée du Trocadéro, muzeul etnografic, ca să se uite la colecţia de măşti africane. Când a ajuns la expoziţie, mirosul şi prezentarea neglijentă l-au dezgustat. Dar a simţit din nou puterea obiectelor. „Eram singur", spunea el. „Voiam să scap. Dar nu am plecat. Am rămas acolo. Am înţeles ceva foarte important : se întâmpla ceva cu mine." Era înfricoşat, crezând că artefactele ţineau la distanţă fantome misterioase şi periculoase. „M-am uitat la acele fetişuri şi mi-am dat seama că şi eu sunt împotriva a tot. Şi eu cred că totul este necunoscut şi ostil", a spus Picasso mai târziu.

Există multe momente despre care se pretinde că au fost „big banguri" în artă, când cursul picturii şi al sculpturii s-ar fi schimbat dramatic şi pentru totdeauna. Ei bine, în acest caz, chiar aşa a fost. Întâlnirea lui Picasso cu măştile a provocat una dintre mutaţiile fundamentale. În doar câteva ore, artistul regândise o pictură la care lucra de ceva vreme. Mult mai târziu a afirmat că, atunci când a văzut măştile, „a înţeles de ce era pictor". „Singur", spunea el, „în acel muzeu îngrozitor, cu măştile, păpuşile pieilor-roşii, manechinele prăfuite, probabil că în ziua aceea mi-a venit ideea de a picta *Les Demoiselles d'Avignon* (*Domnişoarele din Avignon*), dar nu din cauza tuturor acelor forme, ci pentru că era prima mea pânză de exorcizare – da, asta e clar !".

Domnişoarele din Avignon (1907) (vezi planşa 13) este Pictura care a dus la cubism, care la rândul său a dus la futurism, la arta abstractă şi la multe, multe altele. Chiar şi astăzi continuă să fie considerată de mulţi artişti contemporani cea mai influentă pictură creată vreodată. E ciudat să te gândeşti că este o lucrare (una pe care o vom privi cu mai multă atenţie în capitolul următor, despre cubism) care poate nu ar fi existat dacă Picasso nu ar fi hotărât să treacă pe la fraţii Stein în acea zi de toamnă din 1906.

Şi totuşi, deşi se bucura de ospitalitatea şi sprijinul fraţilor Stein, Picasso era la fel de încântat să primească oaspeţi în atelierul său din Montmartre. Era un spaţiu simplu închiriat într-o clădire unde îşi aveau atelierele şi alţi artişti, cunoscută sub numele Le Bateau-Lavoir, adică „barca-spălătorie", o trimitere la felul în care scârţâia clădirea din toate încheieturile, ca o ambarcaţiune de lemn în bătaia puternică a vântului. Acolo organiza petreceri pentru prieteni şi invita oameni la cină pentru a sprijini şi a promova cariera unora dintre confraţii săi. Din când în când, organiza câte un banchet în onoarea unuia dintre favoriţii lui...

„*Merde !* ”, a murmurat frustrat Picasso.

Era vina lui ; ştia asta, nu avea rost să încerce să dea vina pe altcineva. Cum putuse să fie atât de prost ? Nu era aşa greu de ţinut minte data unei cine. Mai ales când tu erai gazda ! Micul spaniol care devenea tot mai cunoscut s-a uitat prin atelierul său şubred căutând inspiraţie – ceea ce în mod normal nu-i lipsea. Dar altfel stăteau lucrurile în seara aceea întunecoasă de noiembrie, când era presat de timp şi aşteptările erau mari.

În două ore, crema avangardei pariziene avea să urce colina abruptă pe care este situat Montmartre, în nordul Parisului, aşteptând să fie răsplătită cu mâncăruri alese şi o seară fantastică. Poetul Guillaume Apollinaire, scriitoarea Gertrude Stein şi artistul Georges Braque (1882-1963) erau numai câteva dintre numele de pe impresionanta listă de invitaţi. Toată lumea se aştepta la o seară de neuitat.

Picasso era artistul flamboaiant şi *connoisseur* căruia îi plăcea să organizeze o seară cu mâncăruri rafinate şi vinuri bune, absint şi veselie mare. Dar, în timp ce oaspeţii se pregăteau să plece de acasă, planurile lui Picasso erau complet date peste cap. Îi dăduse o dată greşită celui care livra mâncarea şi care, după câteva minute de rugăminţi din partea artistului aflat la ananghie, refuzase să-l scoată din belea. Picasso făcuse comandă să i se livreze mâncarea peste două zile, ceea ce era prea târziu. Chiar că *merde*.

Şi ce dacă ? Nimic nu le plăcea mai mult lui Picasso şi tinerilor săi prieteni decât inepţiile copilăreşti şi farsele puerile. Chiar dacă seara aceea era un dezastru, în mod sigur aveau de ce să râdă după aceea. Aveau să-şi amintească seara hilară când invitatul de onoare al lui Picasso, în vârstă de 64 de ani – artistul Henri Rousseau (1844-1910) –, a ajuns aşteptându-se să găsească un covor roşu pe care să păşească spre banchetul organizat în onoarea sa, dar a descoperit în schimb că evenimentul fusese anulat şi că toţi invitaţii plecaseră la Moulin Rouge, aflat în apropiere. Din fericire, nu s-a întâmplat una ca asta. Deşi faptul că mai tânăra generaţie nu avea nicio speranţă urma să fie un tribut adus unui artist autodidact pe care cea mai mare parte a establishment-ului artistic îl considera – ei bine – lipsit de speranţă.

Henri Rousseau era un om simplu, fără prea multă educaţie, cu un aer de naivitate inocentă. Cei din Montmartre îl porecleau „Le Douanier”, „vameşul”, făcând trimitere la meseria sa de funcţionar la Oficiul Vamal. Ca majoritatea poreclelor, şi aceasta implica şi afecţiune, dar şi zeflemea. Ideea că Rousseau era artist era uşor ridicolă. Nu avea nicio pregătire, nu avea cunoştinţe şi se apucase de pictat ca un fel de hobby de duminică după-amiaza, la 40 de ani. Nici nu era genul. Artiştii tindeau să fie boemi şi/sau indivizi cu înclinaţii academice care doreau să rezolve probleme artistice formale. Rousseau nu era nici una, nici alta. Era un om obişnuit : un bărbat de vârstă mijlocie, un tip oarecare ce ducea liniştit o viaţă banală, cu nimic ieşită din comun.

Funcționarii excentrici de la Oficiul Vămilor în vârstă de 40 și ceva de ani nu devin superstaruri ale artei moderne. Cel puțin, nu foarte des. S-a dovedit că Rousseau era un fel de Susan Boyle[1] a vremurilor sale. Țineți minte cum toată lumea a crezut că scoțiana aceea ponosită și trecută de prima tinerețe era o glumă, că nu avea ce să caute acolo? Iar apoi a început să cânte. Moment în care cinicii au descoperit că are un talent extraordinar, care nu era numai vocea ei frumoasă, ci și capacitatea de a pune suflet în cântec, putere care venea din naivitatea ei. Poate că nu era un X-Factor pe vremea lui Rousseau, dar exista un echivalent. Recent înființatul Salon des Indépendants era o expoziție fără juriu, unde oricine își putea expune lucrările. În 1886 Rousseau a acceptat oferta. La acel moment se apropia de 45 de ani și spera, plin de optimism, să se lanseze într-o carieră artistică.

Nu a mers prea bine. Rousseau a fost bătaia de joc a expoziției. Criticii și vizitatorii i-au luat în râs lucrările, șocați de faptul că putea exista cineva atât de inept încât să creadă că lucrările lui merită să fie expuse în public. Tabloul său *Une soirée au carnaval* (*O seară de carnaval*, 1886) a fost desființat. Tema era cât de cât în regulă: un cuplu de tineri îmbrăcați în costume de carnaval merg spre casă pe un câmp arat, într-o noapte rece, luminată de o lună plină care atârnă pe cerul de deasupra unei păduri cu copaci desfrunziți. Dar modul nesofisticat în care Rousseau redase scena era inacceptabil pentru un public obișnuit cu picturile academiste. Oamenii încercau încă să înțeleagă noile idei introduse de impresioniști și nu puteau accepta stilul de amator al lucrărilor prezentate de Le Douanier. Ei vedeau că picioarele celor doi tineri pluteau la câțiva centimetri deasupra solului, că Rousseau nu dădea o impresie credibilă de perspectivă, iar compoziția, ca întreg, era extrem de plată și de stângace. Atunci au început oamenii să spună: „Și copilul meu de 5 ani ar fi putut să facă asta".

Dar lipsa de îndemânare și cunoștințe tehnice a lui Rousseau a dat naștere unui stil aparte: o încrucișare între tipul de ilustrații simpliste pe care le vezi în cărțile pentru copii și claritatea picturală bidimensională a xilogravurilor japoneze. Este o combinație surprinzător de puternică datorită căreia picturile sale au impact și individualitate. O personalitate – nimeni altul decât marele impresionist Camille Pissarro – a lăudat *O seară de carnaval* pentru „precizia... valorilor și bogăția tonurilor".

Naivitatea lui Rousseau avea avantajul de a-l face mai puțin vulnerabil la critici. Încă din momentul în care și-a făcut debutul târziu în această carieră a crezut că este pe drumul cel bun și nimic nu-l putea convinge de contrariu. Așa că a făcut ceea ce fac arhitecții atunci când se confruntă cu un obstacol urât, dar care nu poate fi mutat din loc: a transformat problema – naivitatea sa – în principala caracteristică a lucrărilor sale.

---

[1] Concurentă din Scoția care a avut mare succes la emisiunea Britain's Got Talent (n. trad.).

În 1905 se pensionase anticipat pentru a se dedica exclusiv încercării de a deveni un artist recunoscut. Şi-a înscris lucrarea *Le lion ayant faim se jette sur l'antilope* (*Leu înfometat aruncându-se asupra antilopei*, 1905) (vezi planşa 12) la prestigiosul Salon d'Automne. Tehnic, este încă destul de stângace. Antilopa din titlu arată mai mult ca un măgar ; leul, care ar trebui să fie fioros, este la fel de crud ca o marionetă, iar diversele creaturi ascunse în junglă care urmăresc atacul leului fără colţi sunt luate direct din cărţile educative pentru copii din categoria *I-Spy*. Acesta face parte din seria de tablouri cu scene din junglă ce urmează acelaşi tipar : în centrul scenei este un animal de pradă care îşi doboară nefericita victimă la pământ, în mijlocul unei jungle luxuriante cu frunze, ierburi şi flori exotice. Cerul este întotdeauna albastru ; soarele – dacă se vede – fie răsare, fie apune, dar nu generează niciodată lumini sau umbre. Niciunul dintre tablourile din această serie nu este nici realist, nici convingător, dintr-un motiv întemeiat.

Este foarte puţin probabil ca Rousseau să fi vizitat locuri mai exotice decât grădina zoologică din Paris, deşi se lăuda cu nişte destinaţii îndepărtate. Le Douanier era înclinat spre idei fanteziste : era un visător, un idealist dispus să alimenteze povestea conform căreia aceste picturi au fost inspirate de perioada petrecută de el în Mexic, când a luptat alături de soldaţii lui Napoleon al III-lea împotriva împăratului Maximilian. Nu există nicio dovadă care să sugereze că a participat la lupte – sau că a părăsit vreodată Franţa. Iar din cauza asta mulţi râdeau de el. Dar pentru alţii, inclusiv pentru Picasso, era un fel de erou. Nu pentru că era un pictor priceput ; toată lumea ştia foarte bine că din punct de vedere tehnic Rousseau nu se putea compara cu Leonardo, Velázquez sau Rembrandt. Dar imaginile sale stilizate aveau ceva care îi atrăgeau pe spaniol şi pe prietenii săi.

Era vorba despre inocenţa crudă a picturilor lui Rousseau. Picasso, fascinat de antici şi de ocult, simţea că arta lui Le Douanier mergea dincolo de portretizarea lumii naturale şi intra în sfera supranaturalului. Tânărul artist bănuia că Rousseau avea o legătură directă cu infernul ; că naivitatea lui îi oferea acces la esenţa a ceea ce înseamnă a fi uman, îngropat adânc în noi toţi : un loc al revelaţiei la care cei mai mulţi artişti nu mai aveau acces din cauza educaţiei. Instinctele lui Picasso trebuie să fi fost confirmate de circumstanţele în care a dat peste *Portrait de femme* (*Portret de femeie*, 1895), tabloul lui Rousseau care avea să se dovedească a fi catalizatorul banchetului.

Nu l-a găsit în galeria elegantă a unui comerciant de artă sau la un Salon, ci într-un magazin de vechituri din rue de Martyrs, în Montmartre. Era scos la vânzare de proprietarul magazinului, un negustor de artă mediocru, la preţul derizoriu de cinci franci, evaluat nu ca operă de artă, ci ca pânză la mâna a doua pe care o putea refolosi un artist sărac. Picasso a cumpărat tabloul pe loc şi l-a păstrat tot restul vieţii, amintindu-şi mai târziu că „a pus stăpânire pe mine cu forța obsesiei... este unul dintre cele mai veridice portrete psihologice franceze".

Dacă Rousseau ar fi pictat *Portret de femeie* în 1925, și nu în 1895, i-ar fi fost atribuită eticheta de lucrare suprarealistă, datorită atmosferei sale onirice, în care normalitatea este făcută să arate ciudat. Tabloul este un portret în mărime naturală al unei femei serioase, de vârstă mijlocie, care se uită cu răceală peste umărul privitorului. E îmbrăcată într-o rochie neagră, lungă, cu guler de dantelă albastru-deschis și un cordon asortat. Rousseau a pictat-o stând în picioare pe balconul a ceea ce pare să fie un apartament parizian burghez, cu o draperie în culori vii trasă la o parte pentru a lăsa să se vadă jardiniere în care sunt diferite plante. În spatele ei, în zare, se se văd fortificațiile Parisului, pictate probabil pentru a imita fundalul *Mona Lisei* lui Leonardo (în calitate de copist, Rousseau avea acces la Luvru, unde este expusă *Mona Lisa*). În mâna dreaptă femeia lui Rousseau ține o panseluță, iar mâna stângă și-o odihnește pe o creangă întoarsă în care se sprijină ca într-un baston. O pasăre zboară pe deasupra capului ei, în plan secund (de fapt, lasă impresia că o să i se izbească de tâmplă, dar așa poți înțelege lipsa de perspectivă a lui Rousseau).

Picasso a pus tabloul la loc de cinste în atelierul său pentru *Le Banquet Rousseau*, dând la o parte colecția sa tot mai bogată de artefacte tribale africane. Bine gândit, dar tot nu avea cu ce să hrănească armata de avangardiști care aveau să-și facă apariția dintr-o clipă în alta. Imediat ce a ajuns Gertrude Stein, a trimis-o în Montmartre să cumpere ce se mai putea în ultimul moment. Între timp, Fernarde Olivier a gătit o mâncare de orez cu ce a găsit prin bucătărie și un platou de mezeluri. În timp ce ea tăia în viteză mezeluri și amesteca în oală, compatriotul și confratele lui Picasso, Juan Gris (1887-1927), s-a repezit să facă puțină ordine în atelierul său, aflat alături, pentru ca oaspeții să aibă unde să-și lase pălăriile și paltoanele.

Evenimentul avea toate șansele să se finalizeze cu un eșec, dar, așa cum se întâmpla adesea când era vorba de Picasso, s-a dovedit a fi legendar. Până când a venit Apollinaire cu un taxi, împreună cu un Rousseau flatat și uluit, cei aproximativ 30 de participanți la banchet erau pregătiți să-l întâmpine pe invitatul de onoare. Apollinaire a bătut la ușa atelierului cu obișnuita sa pompă teatrală, apoi a deschis-o ușor și l-a poftit înăuntru pe nedumeritul Rousseau. Pictorul, mic de statură, cu părul grizonant, a rămas cu gura căscată când cei mai în vogă artiști din Paris au început să-l ovaționeze și să-l aplaude, făcând studioul să vibreze până la bârnele putrezite ale tavanului. Mândru și în același timp stânjenit, pictorul scenelor din junglă și al peisajelor suburbane s-a îndreptat spre scaunul ca un tron pe care i-l pregătise Picasso și s-a așezat. Și-a scos apoi bereta de artist de pe cap, a pus jos vioara pe care o adusese cu el și a zâmbit mai larg decât o făcuse vreodată.

Rousseau nu şi-a dat seama că, într-o anumită măsură, acest eveniment era o glumă pe seama lui. Mai târziu în acea seară, după ce băuse ceva, se zice că Le Douanier s-a dus la Picasso şi i-a spus că ei doi erau cei mai mari pictori ai vremii lor, „tu în stil egiptean, eu în stil modern!".

Orice ar fi crezut Picasso despre acest comentariu, acesta nu l-a oprit să-şi îmbogăţească colecţia de picturi semnate de Rousseau, pe care le considera inspiratoare şi plăcute. Se spune că Picasso a afirmat odată că i-a luat patru ani să înveţe să picteze ca Rafael, dar i-a trebuit o viaţă întreagă ca să înveţe să picteze ca un copil. Din acest punct de vedere, Rousseau a fost maestrul său.

Primitivismul în sculptură

„Vameşul" a murit în 1910. Membrii grupului din Montmartre, care îl primiseră în mijlocul lor ca pe un subiect de amuzament, au fost sincer întristaţi la vestea că murise. Apollinaire a scris un epitaf pentru piatra funerară:

> Bunule Rousseau, ne auzi?
> Te salutăm,
> Delaunay, soţia sa, Monsieur Queval şi eu;
> Lasă-ne bagajele să treacă liber de porţile raiului;
> Îţi vom aduce pensule, culori, pânze
> Ca să-ţi dedici odihna sfântă în lumina cea adevărată
> Pentru a picta, aşa cum mi-ai desenat mie portretul,
> Chipul stelelor.

A fost gravat pe lespedea mormântului de un sculptor pe nume Constantin Brâncuşi (1876-1857), care fusese unul dintre numeroşii participanţi la faimosul *Banquet Rousseau*. El, mai mult decât oricine, avea o afinitate pentru arta şi atitudinea lui Rousseau.

Amândoi erau nişte outsideri. Rousseau, francezul, nu a fost niciodată pe deplin acceptat de establishment-ul artistic parizian; Brâncuşi, care era român, a fost acceptat de establishment, dar a ales să menţină o anumită distanţă pentru a-şi proteja rădăcinile balcanice. Asemănările nu se opreau aici. Ambii artişti aveau tendinţa de a se lăsa învăluiţi de legendele pe care le inventau despre ei înşişi. Lui Rousseau îi plăcea să vorbească despre minunate aventuri în ţări îndepărtate care n-au avut loc niciodată, în timp ce Brâncuşi se prezenta drept un ţăran meşteşugar sărăcit care a făcut un pelerinaj artistic epic, mergând pe jos tot drumul din satul său natal de la poalele Carpaţilor până la Paris, centrul lumii artistice.

Nu a avut cine să confirme sau să infirme adevărul spuselor lui Brâncuşi, dar ştim că provenea dintr-o familie suficient de înstărită ca să-l trimită la şcoala de artă din Bucureşti şi să vândă nişte pământ pentru a-i plăti călătoria până în Franţa. Nu avem niciun dubiu că a venit din rustica Românie. Sau că bisericile dărăpănate de lemn, presărate pe dealurile din zona unde locuia, l-au ajutat în copilărie să-şi definească simţul frumosului. În aceste biserici a văzut probabil ornamente cioplite brut şi a ascultat slujbe derivate din folclor, a căror amintire l-a modelat pe el şi i-a influenţat şi opera.

Cum Gauguin murise de mult, Brâncuşi a preluat el imaginea artistului deghizat în ţăran. Purta saboţi, şorţuri, salopete albe şi etala o barbă neagră (mai apoi căruntă), deasă, neîngrijită. Dintr-o bucată şi neafectat era şi mesajul destul de contradictoriu transmis de un om cufundat cu totul în viaţă, în cel mai rafinat oraş al lumii. Cu toate acestea, se potrivea cu atracţia exercitată de primitivism la acea vreme. La fel cum se potrivea şi arta lui Brâncuşi.

Talentul său de sculptor a fost evident pentru avangarda pariziană din momentul în care Brâncuşi a ajuns în capitala franceză, cu picioarele umflate de mers, în 1904. I s-a oferit un loc în şcoli de artă foarte apreciate, precum şi stagii cu artişti recunoscuţi. Un astfel de stagiu se desfăşura cu augustul Auguste Rodin (1840-1917), care, ca părinte al sculpturii moderne, transformase disciplina, trecând de la creaţiile clasice ale generaţiilor trecute la lucrări mai impresioniste. Cu toate acestea, Brâncuşi era frustrat. Simţea că sculptura era încă prea literală şi putea fi îmbunătăţită în ceea ce priveşte şi estetica, şi producerea.

Apăruseră şi comentarii sarcastice când s-a aflat că nu Rodin îşi făcea de fapt lucrările. El realiza un model al lucrării, dar apoi li-l dădea unor meşteri care făceau lucrarea în locul lui. Au apărut întrebări legate de autenticitate şi de integritate, în ciuda faptului că şi artişti respectaţi precum Leonardo şi Rubens folosiseră metode similare. Dar nimeni nu şi-a mai adus aminte de asta când lumea moralizatoare a artei şi-a îndreptat degetul acuzator spre Rodin.

Poziţia generală a lui Brâncuşi era clară: rezultatul final este cel care contează, nu procesul de producţie. Dar abordarea sa personală era să facă totul cu mâna lui. Spre deosebire de Rodin, îşi făcea singur lucrările şi adesea nu mai realiza un model, cioplind direct materialul ales - piatră sau lemn - pentru a crea o sculptură. Era o metodă inedită, ca şi întoarcerea la asemenea materiale „comune” în locul metodelor mai tradiţionale de a sculpta în marmură sau de a face mulaje de bronz.

Unul dintre numeroasele triumfuri ale sculpturii lui Rodin *Le Baiser* (*Sărutul*, 1901-1904) (vezi fig. 7) a fost dubla ei iluzie: un bloc de marmură care este în acelaşi timp trupurile zvelte ale celor doi tineri îndrăgostiţi, dar şi piatra zgrunţuroasă pe care se îmbrăţişează. Când Brâncuşi a realizat şi el o lucrare intitulată tot *Sărutul* (1907-1908) (vezi fig. 8), a apelat la acelaşi truc, însă într-un fel care era mult mai modern, dar totodată şi mult mai arhaic. A sculptat într-un bloc de piatră (de aproximativ 30 de centimetri pătraţi) forma a doi oameni care se sărută şi care par o singură entitate. Spre deosebire de Rodin, Brâncuşi nici măcar nu a încercat să mascheze proprietăţile fizice ale pietrei ; de fapt, a ales în mod voit o piatră mai grosieră pentru suprafaţa ei aspră. Apoi a cioplit o reprezentare abia schiţată a unui cuplu de îndrăgostiţi, de la piept în sus. Compoziţia este minunat de simplă. Cele două siluete se contopesc într-un sărut, îmbrăţişându-se, fiecare personaj având mâinile cu degete groase înlănţuite pe după gâtul celuilalt, apropiindu-se astfel şi mai mult unul de altul. Dacă ai vedea sculptura într-un muzeu de artă africană tribală sau printre nişte ruine antice de pe Nil, nu ţi s-ar părea nelalocul ei.

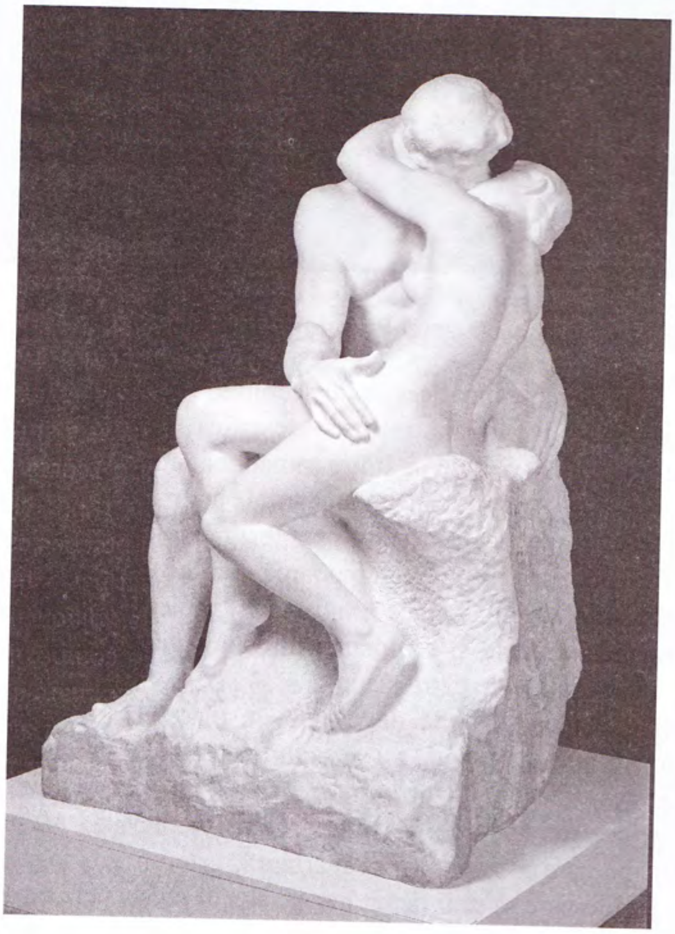


Fig. 7. Auguste Rodin, *Le Baiser* (*Sărutul*), 1901-1904

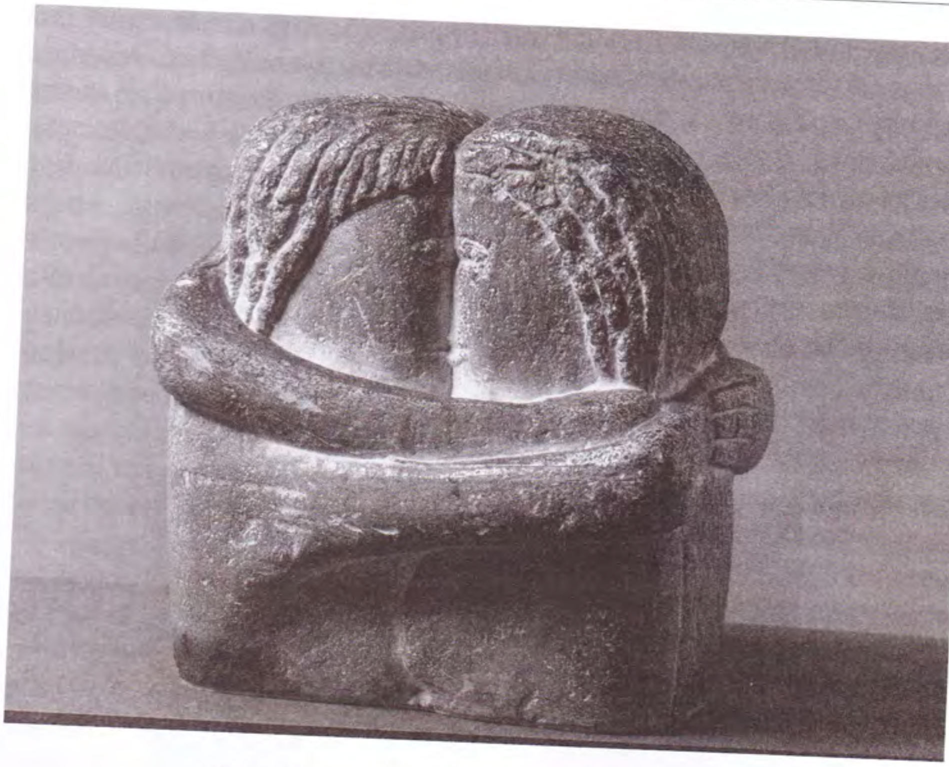


Fig. 8. Constantin Brâncuşi, *Sărutul*, 1907-1908

Dar era la Paris în primul deceniu al secolului XX. Piatră, şi nu marmură, sculptură „directă", nerafinată, nu frumuseţe fină, şi, colac peste pupăză, un cuplu banal sărutându-se, nu o întâlnire romantică între două personaje mitice. Brâncuşi contesta convenţiile folosind materiale comune şi portretizând oameni obişnuiţi. Formula, de asemenea, un manifest personal : să facă sculptură cu modestia unui meşteşugar, nu cu grandoarea unui artist rafinat. Astfel, credea el, putea exista o relaţie mai sinceră între artist, obiect şi privitor. Renunţarea la realizarea unor modele şi sculptarea directă a materialului – aceasta era, spunea el, „adevărata cale către sculptură".

Brâncuşi a realizat o serie de capete de piatră şi marmură în mărime naturală care seamănă într-un fel sau altul cu unele statui egiptene antice înfăţişând sfincşi sau regi, figuri din arta tribală africană şi chiar şi expresiile stranii surprinse de anumite măşti mortuare medievale. *Muza adormită I* (1909-1910), pe care a sculptat-o în marmură, este un exemplu în care esenţa acestor trei tradiţii pare să se fi reunit într-un singur obiect perfect. Folosind albul pur, rece al marmurei, Brâncuşi a modelat cu delicateţe un cap care se odihneşte senin, culcat pe o parte. *Muza adormită* are o piele perfectă, trăsături simetrice,

---

frumo
închise
Şi a
antice,
fascina
pe Brâ
pensulă
realizăr
calcar.
tive, sex
amintes
în sculp
un criter
o sculptu
în Franţa
moment
Dar s
vânduse,
vism. *L'*
Giacomet
dolari, un
licitaţie. S
28 de mi
expresive
şi aparent
un viitor i
emaciată,
jumătate d
vitor. În ac
izolatul *Bă*
înveşmânta
Giacome
şi el sculptu
nului, de ar
tribul africa
Aceste lingu
cu corpul un
un cap alung
realizat ceea
(*Femeia-lingu*

frumoase şi sprâncene elegante care se curbează delicat deasupra pleoapelor închise. Este arhetipul frumoasei adormite.

Şi artistului italian Amedeo Modigliani (1884-1920) îi plăceau sculpturile antice, având simţul formei senzuale. Când s-a mutat la Paris, în 1906, a fost fascinat de arta lui Cézanne şi a lui Picasso, dar abia în 1909, când l-a cunoscut pe Brâncuşi şi a văzut sculpturile „primitive" ale românului, a renunţat la pensulă şi a pus mâna pe daltă. Şi-a petrecut următorii câţiva ani dedicându-se realizării unor opere în stilul lui Brâncuşi, în principal sculptând capete în calcar. Astăzi Modigliani este cunoscut mai ales pentru picturile sale decorative, sexy, reprezentând nuduri feminine voluptuoase, ale căror forme alungite amintesc de acele *femmes fatales* din desenele animate. Dar şi-a găsit un stil în sculptură odată cu seria de *Capete*, care, dacă preţurile de la licitaţii sunt un criteriu după care se te ghidezi, continuă să fie popular. În 2010, *Tête* (*Cap*), o sculptură realizată de Modigliani între 1910 şi 1912, s-a vândut la Christie's, în Franţa, pentru suma de 52,6 milioane de dolari, depăşind recordul din acel moment în ceea ce priveşte preţul de vânzare al unei opere de artă.

Dar suma asta nu era decât mărunţiş în comparaţie cu preţul la care se vânduse, tot în 2010, o lucrare a altui sculptor ce avea un element de primitivism. *L'Homme qui marche 1* (*Bărbat mergând 1*, 1960) al lui Alberto Giacometti (vezi fig. 9) s-a vândut pentru uluitoarea sumă de 104 milioane de dolari, un preţ record la vremea aceea pentru o operă de artă vândută la licitaţie. Sotheby's – casa de licitaţii care a vândut lucrarea – spera să obţină 28 de milioane, cu puţin noroc. Preţul este o dovadă a forţei sculpturilor expresive ale lui Giacometti, care dăinuie în timp. *Bărbatul mergând*, fragil şi aparent carbonizat, pare să păşească îngrozit – aplecat puţin în faţă – spre un viitor incert. Silueta ca un băţ, înaltă de aproape doi metri, scheletică şi emaciată, accentuează linia verticală, care, aşa cum arătase Cézanne cu o jumătate de secol înainte, sporeşte impresia de adâncime spaţială pentru privitor. În acest caz, intensifică drama existenţială al cărei prizonier etern este izolatul *Bărbat mergând*: un prizonier al lumii moderne, fără speranţă şi înveşmântat numai într-un aer de dezolare.

Giacometti se mutase la Paris la începutul carierei sale. Acolo a descoperit şi el sculpturile lui Brâncuşi, care l-au făcut să fie interesat, asemenea românului, de arta neoccidentală. I-au atras atenţia lingurile ritualice cioplite de tribul african Dan, care trăia în pădurea tropicală de pe Coasta de Fildeş. Aceste linguroaie negre de lemn cu care se măsurau cerealele semănau adesea cu corpul unei femei, coada fiind cioplită astfel încât să înfăţişeze un gât şi un cap alungite, iar partea scobită devenind bustul. În 1927, Giacometti a realizat ceea ce azi este considerată a fi prima sa operă majoră, *Femme cuillère* (*Femeia-lingură*). Sculptura în bronz este o trimitere clară la lingurile tribului

Dan, dar Giacometti a simplificat designul şi a adăugat un soclu scurt care se îngustează în partea de jos şi care arată ca nişte picioare înfăşurate într-o fustă.

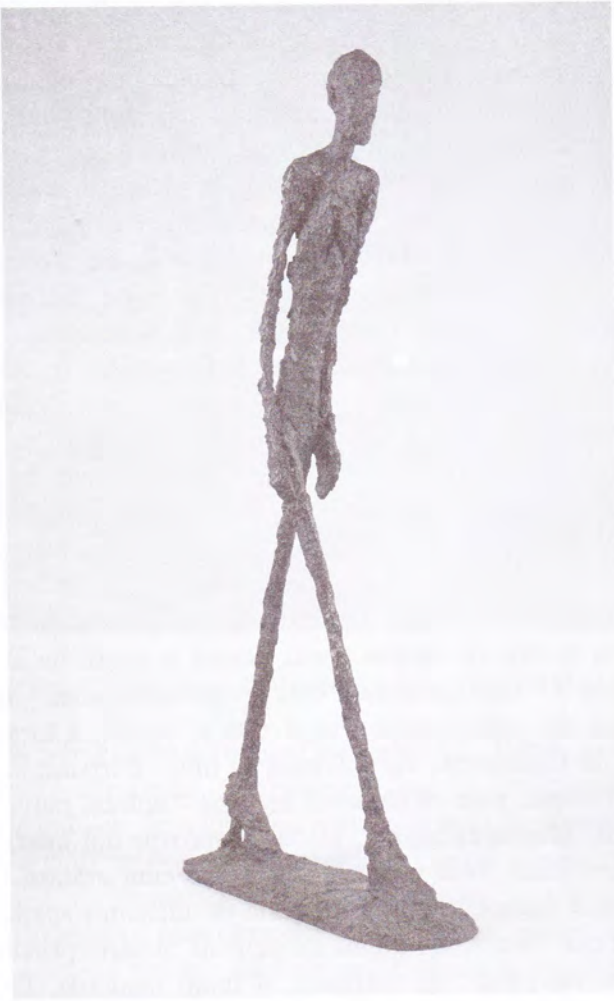


Fig. 9. Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche 1* (*Bărbat mergând 1*), 1960

Această curiozitate faţă de primitiv şi dorinţa asociată de a simplifica forma unei sculpturi nu erau caracteristice doar artiştilor parizieni. În Anglia, sculptoriţa Barbara Hepworth (1903-1975) a fost influenţată încă de la o vârstă fragedă de preistoric şi primitiv. Afecţiunea sa pentru arta străveche se născuse pe vremea când tatăl ei o ducea la şcoală cu maşina, străbătând zona rurală sălbatică din nordul Angliei. Micuţa Barbara a fost fermecată de crestele mari şi văile umbrite dintre dealurile din Yorkshire care străjuiau drumul, dominând peisajul. Totuşi, inventiva școlăriță nu a văzut dealurile udate de ploaie ca pe o amenințare misterioasă și gravă, ci ca pe niște obiecte frumoase : niște sculpturi.

După ce a terminat școala, a mers la Facultatea de Artă din Leeds, unde l-a cunoscut pe Henry Moore (1898-1986), și el student ; cei doi au devenit prieteni și au împărtășit o viziune artistică ce urma să aibă un impact puternic asupra lumii sculpturii. Cei doi artiști vedeau și simțeau aceeași forță primordială în peisajul Angliei de Nord : o afinitate pentru pietrele mari și aspre care avea să le influențeze în continuare lucrările. Au vizitat Parisul, s-au împrietenit cu Picasso și Brâncuși, printre alții, și au început să încorporeze în operele lor o parte dintre ideile culese în aceste călătorii. Amestecul de influențe a dus la începutul anilor '30 la o inovare care a deschis sculptura către noi dimensiuni, când ei au introdus ideea de a da găuri într-un obiect de artă tridimensional.

În 1931 Hepworth a realizat o sculptură abstractă din alabastru - distrusă mai târziu, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial - numită *Pierced Form* (*Formă găurită*, 1931). Forma în ansamblu aducea mai degrabă cu cineva prins într-un sac, prin care trecuse o ghiulea. Moore a adoptat rapid inovația lui Hepworth, declarând 1932 „anul găurii".

În timp ce Moore s-a concentrat asupra sculpturilor figurative, care erau profund influențate atât de Picasso, cât și de arta primitivă, Hepworth a urmat calea sculpturii abstracte. Lucrările sale netede, rotunjite se axau pe materia sculpturii și pe spațiul din jurul ei (și din ea). A realizat mai multe piese de lemn, pictate în două tonuri - precum *Pelagos* (1946) -, cam cât un bolovan nu prea mare, în care cioplise o gaură, iar apoi adăugase niște corzi ca de chitară pentru a crea o impresie de tensiune (idee introdusă de Vladimir Tatlin, constructivistul rus, la care vom ajunge în capitolul 10). *Pelagos* este o lucrare în întregime abstractă, dar suprafața sa netedă, golul domol și forma plăcută creează un sentiment foarte tangibil de armonie și frumusețe.

În 1961 Hepworth a primit o comandă de la Națiunile Unite, trebuind să realizeze o sculptură care să simbolizeze pacea și care să fie instalată în Piața Națiunilor Unite din New York. Ea a creat o sculptură din bronz înaltă de 6,5 metri, intitulată *Single Form* (*Formă singură*, 1961-1964) : forma unei vele pe care o realizase și în lemn, la o scară mult mai mică, în 1937. În varianta inițială cioplise o adâncitură concavă în colțul de sus al sculpturii, dar în piesa comandată de Națiunile Unite a făcut o gaură mare, rotundă, prin care să strălucească lumina lumii.

Când Barbara Hepworth avea 7 ani, directoarea școlii a ținut o prelegere despre arta vechilor egipteni. Aceasta i-a schimbat fetiței viața. Spunea mai târziu că „a fost ca un declanșator" pentru ea și că din acel moment lumea s-a redus la „forme, figuri şi texturi”. Picasso, Matisse, Rousseau, Brâncuşi, Modigliani, Giacometti, Moore şi mulţi, mulţi alţii au fost vrăjiţi de arta antică şi tribală. Au fost atraşi de directeţea ei fără reţineri şi de forţa emoţională a formei simplificate. Îi ancora pe aceşti artişti moderni într-o poveste veche de când Omul, iar arta lor în trecut, dar şi în viitor.

7

Cubismul: un alt punct de vedere
1907-1914

Guillaume Apollinaire, poetul francez de origine italiană, dramaturg şi promotor al avangardei artistice, nu îşi atingea tot timpul ţinta din punct de vedere literar. Fiind un om inteligent, era înclinat să se dea în spectacol din punct de vedere retoric : avea tendinţa exagerată de a oferi pe loc un *bon mot* interpretativ despre arta modernă, care deseori crea confuzie, mai degrabă decât să clarifice lucrurile. Dar uneori talentul său de a mânui cuvintele îi permitea să surprindă esenţa unei opere de artă sau a unui artist aşa cum puţini reuşeau.

Rămân fără egal pătrunzătoarele observaţii ale lui Apollinaire cu privire la adevărata natură a cubismului, o mişcare artistică ce deseori poate părea dificil – sau imposibil – de înţeles. Vorbind despre prietenul său Pablo Picasso, cofondatorul mişcării, Apollinaire spunea : „Picasso studiază un obiect aşa cum un chirurg disecă un cadavru”. Ceea ce e însăşi esenţa cubismului : se ia un subiect şi se deconstruieşte printr-o observaţie analitică intensă.

Chiar şi progresistul Apollinaire a avut nevoie de ceva timp până a ajuns să aprecieze această abordare a creaţiei artistice. A luat contact cu aceasta când a vizitat atelierul lui Picasso, în 1907. Spaniolul îl invitase pe poet să vadă tabloul la care lucra şi pentru care făcuse peste 100 de schiţe prealabile. Aproape terminat, era încununarea ambiţiei lui Picasso de a combina tot felul de influenţe artistice cu preocupările sale stăruitoare, precum reafirmarea preeminenţei liniei desenate, care fusese abandonată de impresionişti. Dar când Picasso i-a arătat mândru prietenului său de încredere noul lui tablou, *Domnişoarele din Avignon* (vezi planşa 13), Apollinaire a fost şocat şi uluit. Scriitorul avea în faţă cinci femei goale care îl priveau de pe o pânză gigantică, de 2,5 metri pătraţi, cu corpurile pictate brut, în tonuri de brun, albastru şi roz, definite printr-o serie de linii colţuroase şi tăioase, aplicate într-un mod care sfărâma imaginea, precum o oglindă spartă. Apollinaire a crezut că tabloul urma să aibă acelaşi efect şi asupra carierei lui Picasso. Nu-l înţelegea. De ce simţea Picasso nevoia să se îndepărteze de pictura figurativă atmosferică şi elegantă, care se dovedise atât de populară în rândul colecţionarilor şi criticilor, şi să adopte un stil ce părea nu numai prea primitiv, ci şi prea sever?

Răspunsul îl constituia într-o oarecare măsură firea competitivă a lui Picasso. Era considerat cel mai interesant şi mai promiţător artist al momentului şi se temea că Matisse i-ar putea răpi acest titlu, o îngrijorare latentă care se transformase într-o teamă reală în momentul când pictorul fovist a realizat *Bucuria de a trăi*, în 1906. Dar a fost incitat şi de expoziţia organizată în memoria lui Cézanne, care avusese loc în 1907. Aceasta îl inspirase şi el luase hotărârea de a continua eforturile Maestrului din Aix de investigare a perspectivei şi a modurilor de a vedea.

Ceea ce a făcut cu un efect incredibil în *Domnişoarele din Avignon*, un tablou care avea la bază ideile lui Cézanne şi a condus la o nouă mişcare artistică. Pictura lui Picasso nu prea creează impresia de adâncime a spaţiului. Cele cinci femei sunt nişte aproximări bidimensionale, trupurile lor fiind reduse la o serie de forme triunghiulare şi romboidale care ar fi putut fi decupate dintr-o hârtie roz-teracotă. Detaliile au fost simplificate la extrem: un sân, un nas, o gură sau un braţ înseamnă doar una sau două linii scurte, colţuroase (cam în acelaşi mod în care picta Cézanne un câmp). Nu există nicio încercare de a copia realitatea - cele două femei din dreapta acestui grup macabru, grotesc au măşti africane în loc de cap; femeia din stânga a fost transformată într-o statuie egipteană antică; iar cele două personaje din mijloc sunt mai mult un fel de caricaturi stilizate. Toate trăsăturile feţelor au fost rearanjate, formând o combinaţie de unghiuri: ochii eliptici nu sunt aliniaţi, gurile sunt contorsionate.

Tabloul îi creează privitorului o senzaţie de claustrofobie, datorită racursiului radical al fundalului. Nu avem, ca în cazul picturilor tradiţionale, impresia că imaginea se pierde în depărtare; femeile par să sară de pe pânză, ca într-un stop-cadru dintr-un film 3D. Asta a fost şi intenţia artistului. Pentru că aceste femei sunt de fapt nişte prostituate care îţi fac propuneri indecente, aliniate „ca la expoziţie" pentru ca tu, clientul, să alegi. Avignonul din titlu face trimitere la o stradă din Barcelona cunoscută pentru bordelul aflat aici (şi nu la pitorescul oraş din sudul Franţei). La picioarele lor e un bol cu fructe coapte, o metaforă a plăcerilor oferite de fete.

Picasso l-a numit „tablou de exorcizare". Parţial din cauză că *Domnişoarele* îi ştergeau o parte din trecutul artistic, reprezentând aşadar o nouă direcţie îndrăzneaţă, dar el făcea aluzie şi la mesajele puternice transmise de pictură cu privire la pericolele satisfacerii imediate şi ale recurgerii la serviciile prostituatelor. Ele erau nişte ispite pentru care unii dintre prietenii săi plătiseră de două ori: o dată cu bani şi mai târziu cu viaţa. E un avertisment sumbru cu privire la pericolele bolilor venerice, care făceau ravagii în rândurile boemei artistice a

Parisului *fin-de-siècle* (Manet şi Gauguin muriseră din această cauză). În schiţele sale prealabile era un grup de şapte personaje : cele cinci prostituate şi doi bărbaţi – un marinar (clientul) şi un student la medicină care ţinea în mână un craniu (simbol al morţii). Probabil că Picasso intenţionase iniţial să realizeze un tablou mai evident moralizator, arătând care este „plata păcatului”. Dar a descoperit că, înlăturând elementele narative din compoziţie, îi sporea forţa vizuală.

Deşi Picasso concura cu Matisse şi continua eforturile lui Cézanne, fura şi idei mai vechi din istoriei artei. Se aminteşte adesea vorba lui : „Artiştii proşti copiază, artiştii mari fură”, o abordare a creaţiei artistice pe care am numi-o astăzi postmodernism. Dar atunci era o vorbă de duh care se aplica destul de bine atunci când comparai tabloul său protocubist din 1907 cu capodopera artistului renascentist spaniol El Greco, *Visión de San Juan* (*Viziunea Sfântului Ioan*, 1604-1614) (vezi fig. 10), pe care Picasso o studiase îndelung.

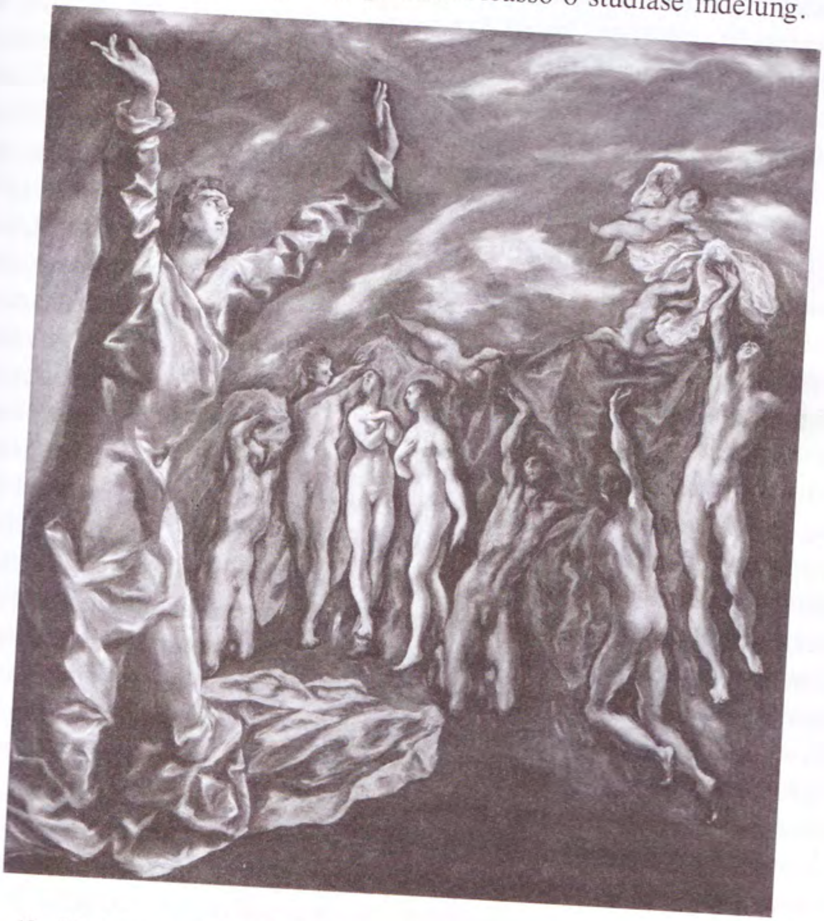


Fig. 10. El Greco, *Visión de San Juan* (*Viziunea Sfântului Ioan*), 1608-1614

Viziunea Sfântului Ioan se bazează pe o poveste biblică din Apocalipsa (6 : 9-11), în care celor ce au murit pentru cuvântul lui Dumnezeu li se oferă mântuirea. Veşmântul albastru al Sfântului Ioan Botezătorul, care este plasat în prim-plan, cu braţele ridicate într-un gest de implorare spre cer, are aproape aceeaşi culoare ca draperia din fundalul *Domnişoarelor*. Şi reprezentarea pânzei de către Picasso s-ar părea că este tributară modului în care El Greco utilizează vopseaua albă, liniile tăioase şi nuanţele dramatice pentru a face faldurile şi pliurile să pară mai bogate şi mai adânci. Pânza lui Picasso face trimitere directă la cele trei graţii goale din centrul tabloului lui El Greco, el pictând chiar una dintre femei din profil, cu faţa spre celelalte două. Nici cerul învolburat, întunecat, apocaliptic nu a trecut neobservat de tânărul artist, care a încercat să evoce o atmosferă la fel de intensă.

Specialiştii în istoria artei au avut la dispoziţie mai bine de un secol ca să se scarpine în cap şi să întoarcă *Domnişoarele* pe toate părţile : să facă paralele şi să identifice influenţele. Însă Apollinaire, luat pe nepregătite, nu avea avantajul privirii retrospective. Nu avea de unde să ştie că artiştii avangardişti din secolul XXI aveau să considere tabloul lui Picasso din 1907 una dintre cele mai importante lucrări create vreodată. Sau că în mai puţin de un an avea să conducă la cubism. Poetul trebuia să evalueze ce se afla în faţa ochilor săi, o lucrare uluitor şi incomprehensibil de diferită. Nu a fost singurul care a avut o reacţie negativă când l-a văzut. Chiar şi Matisse a râs de Picasso, iar apoi s-a supărat, crezând că spaniolul încerca să distrugă arta modernă. După ce a aflat părerile nefavorabile ale prietenilor săi, Picasso nu a mai lucrat la tablou, deşi încă nu îl considera terminat. A făcut pânza sul şi a pus-o undeva în spatele atelierului, unde a rămas multă vreme, adunând praful. A fost cumpărată în cele din urmă „pe nevăzute" de un colecţionar în 1924, dar chiar şi atunci a fost ţinută departe de ochii lumii şi expusă foarte rar până către finalul anilor '30, când a fost achiziţionată de MoMA. Tabloul a stârnit o reacţie atât de proastă, încât André Derain a spus că „într-o zi o să auzim că Picasso s-a spânzurat în spatele nemaipomenitelor sale pânze". Nici măcar pictorul Georges Braque, care, la fel ca Picasso, vizitase expoziţia postumă a lui Cézanne şi fusese transformat şi vrăjit, nu putea înţelege unde bătea spaniolul. Dar, spre deosebire de ceilalţi, care au venit, au văzut, au râs pe înfundate şi apoi au plecat, Braque s-a întors după aceea ca să-i spună lui Picasso ce crede şi să-i ofere ajutorul.

În ceea ce el numea o odisee artistică ce ducea cu gândul la „doi alpinişti legaţi unul de altul cu o coardă", iar Picasso „mariaj", cei doi tineri artişti au început o strânsă colaborare creativă din care s-a născut cubismul. A fost o colaborare ale cărei rezultate aveau să definească artele vizuale ale secolului XX, conducând la estetica modernistă a podelelor goale de pin şi a lămpilor Anglepoise. A fost o colaborare ce a debutat în 1908 şi s-a încheiat odată cu izbucnirea Primului Război Mondial.

Este extraordinar, atunci, faptul că s-ar fi putut ca ei să nu fi avut niciodată impulsul necesar pentru a impune o asemenea schimbare majoră în artă dacă nu ar fi beneficiat de ajutorul vizionarului antreprenor Daniel-Henry Kahnweiler. Omul de afaceri de origine germană şi-a început cariera ca agent de bursă în Londra, dar a descoperit că are prea mult suflet pentru a fi satisfăcut de o viaţă în domeniul financiar. S-a mutat la Paris ca să-şi încerce norocul ca dealer de artă şi curând a ajuns în atelierul lui Picasso, unde a văzut *Domnişoarele*. Spre deosebire de ceilalţi, Kahnweiler a considerat că tabloul e magnific şi a vrut să-l cumpere pe loc. Picasso ezita, aşa încât Kahnweiler s-a angajat să-i dea banii de care avea nevoie pentru a-şi continua cercetările în domeniul artistic şi a promis că îi va cumpăra imediat lucrările pe care urma să le realizeze, oricum ar fi fost ele. Când Braque şi-a unit forţele cu Picasso, puţin mai târziu, Kahnweiler i-a făcut şi lui aceeaşi ofertă (deşi în termeni mai puţin generoşi). Nemaiavând nicio grijă din punct de vedere financiar, cei doi artişti erau liberi să-şi asume riscuri fără teama că vor fi respinşi de establishment.

Punctul lor de plecare, la fel ca în cazul *Domnişoarelor*, l-a constituit Cézanne, ale cărui inovaţii le studiau ambii artişti. Braque, fostul fovist, picta adesea *en plein air* în L'Estaque, un orăşel de lângă Marsilia pe care l-a ales pentru că fusese şi unul dintre locurile preferate unde picta Cézanne. Acolo a pictat tablouri în care a folosit tehnicile lui Cézanne şi paleta sa de tonuri de verde şi brun. Dar tablourile lui Braque erau vădit diferite. Să luăm, de exemplu, *Maisons à l'Estaque* (*Case la L'Estaque*, 1908), care e tipic pentru tablourile pe care le-a pictat în timpul acestui sejur. Braque a pictat o scenă cu o coastă de deal dominată de case, printre care se văd din loc în loc copaci şi tufişuri. A făcut acest lucru ca şi cum ar fi reglat claritatea imaginii filmate cu o cameră, deplasând subiectul în cadru dinspre fundal spre prim-plan: focalizând pe o anumită zonă, intensificând imaginea şi eliminând adâncimea de câmp. Anumite elemente pe care te-ai aştepta să le vezi într-un peisaj, precum cerul sau linia orizontului, au fost eliminate, impunându-se preferinţa artistului pentru un desen „pe toată suprafaţa".

Acesta era şi obiectivul lui Cézanne, dar, în timp ce Cézanne aducea subiecţii din fundal puţin mai în faţă, Braque a pus totul în prim-plan. Totul a fost adus în faţă, asemenea pasagerilor aruncaţi în parbrizul maşinii atunci când şoferul calcă brusc pedala de frână. Casele lui de pe coasta dealului se caţără una peste alta, dar nu au ferestre, uşi, grădini sau hornuri. Detaliile au fost sacrificate pentru a pune accent pe compoziţie şi pe modul în care diferitele părţi relaţionează unele cu altele. La fel ca lucrările lui Cézanne, dar într-o măsură mult mai mare, peisajul a fost simplificat în figuri geometrice: proprietăţile de lux s-au metamorfozat într-o serie de cuburi brun-deschis, cu petice mici de un brun mai închis pentru a sugera umbre şi a da impresia de profunzime. Privirea se odihneşte pe peticele verzi reprezentând tufişuri sau copaci, ce întrerup monotonia formelor pătrăţoase, care se încalecă.

Când Braque a înscris câteva dintre lucrările pictate la L'Estaque pentru a fi expuse la Salon d'Automne în 1908, comitetul de selecţie le-a respins mai întâi şi apoi le-a luat în râs. Matisse, care făcea parte din juriu, a spus batjocoritor că „Braque tocmai ne-a trimis un tablou făcut din cubuleţe". Interlocutorul lui era Louis Vauxcelles, cel care (în mod sarcastic) inventase termenul *fovism* pentru a descrie operele de început ale lui Matisse. Şi, aşa cum se întâmplă adesea în astfel de cazuri, denumirea a prins la public: aşa s-a născut cubismul.

Ei bine, exista numele, dar mişcarea încă nu apăruse cu adevărat. Păcat, pentru că termenul complică şi mai mult o mişcare artistică deja complicată. Cuvântul *cubism* ar putea descrie destul de corect unele dintre picturile realizate de Braque în 1908 la L'Estaque, sub influenţa lui Cézanne, dar nu reflectă deloc natura muncii de pionierat pe care el şi Picasso au întreprins-o începând din toamna aceea. Termenul este impropriu: nu există cuburi în cubism – din contră.

Cubism înseamnă recunoaşterea naturii bidimensionale a pânzelor, şi NU încercarea de a recrea iluzia celor trei dimensiuni (un cub, de exemplu). Pentru a picta un cub e necesar ca artistul să privească obiectul dintr-un singur punct de vedere, în timp ce Braque şi Picasso priveau acum obiectul din toate unghiurile posibile.

Gândiţi-vă la o cutie de carton. Braque şi Picasso o desfăceau, metaforic vorbind, şi o deschideau pentru a face din ea o suprafaţă plană, arătându-ne toate laturile în acelaşi timp. Dar voiau ca pânza să dea şi o impresie de tridimensionalitate, ceea ce nu se poate face cu o suprafaţă plană. Astfel că au făcut o plimbare imaginară în jurul cutiei şi au ales imaginile care simţeau că descriu cel mai bine obiectul din faţa lor. Apoi pictau şi rearanjau aceste „imagini" sau „piese" pe pânză într-o serie de planuri întreţesute. Ordinea era o vagă aproximare a formei iniţiale a cutiei tridimensionale, astfel încât să-ţi dai seama că e un cub, dar dispus bidimensional. În acest fel, credeau ei, compoziţiile lor îl vor ajuta pe privitor să-şi dea seama mult mai clar de adevărata natură a cutiei (sau a subiectului, oricare ar fi fost el). Era vorba despre incitarea creierului nostru la acţiune şi despre îndemnul de a fi mai atenţi la lucrurile banale şi la cele pe care le trecem cu vederea.

Era vorba şi despre prezentarea unei imagini mai precise a modului în care observăm cu adevărat un obiect. Acesta este un concept pe care îl putem verifica privind lucrarea *Violon et palette* (*Vioară şi paletă*, 1909) a lui Georges Braque (vezi fig. 11). A realizat tabloul la un an după ce începuse colaborarea cu Picasso, în prima fază a cubismului, cunoscută sub numele de cubism analitic (1908-1911) – numită astfel din pricina analizei obsesive a subiectului şi a spaţiului pe care acesta îl ocupă.

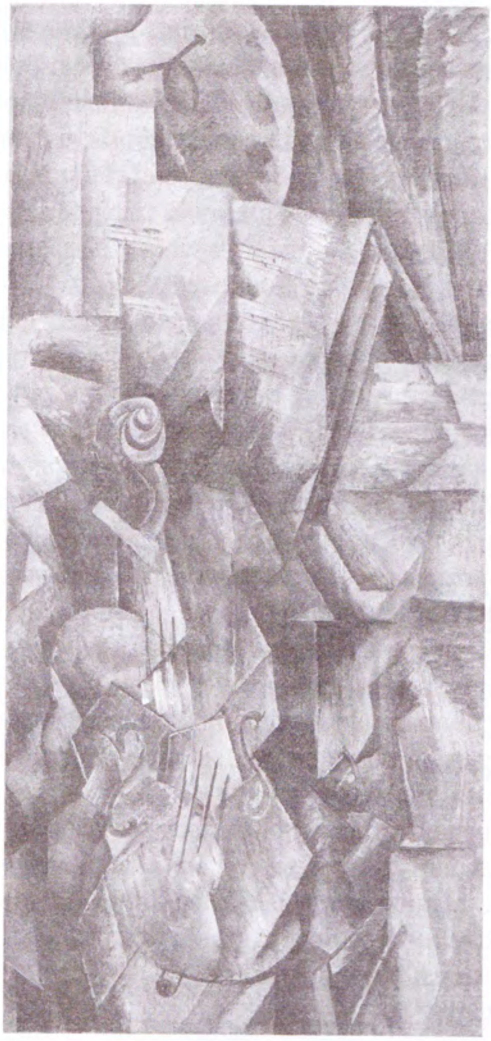


Fig. 11. Georges Braque, *Violon et palette* (*Vioară şi paletă*), 1909

Din punct de vedere compoziţional, *Vioară şi paletă* este o imagine simplă. O vioară domină cele două treimi inferioare ale pânzei, aşezată sub nişte partituri puse pe un pupitru. Deasupra e paleta unui pictor, care atârnă de un cui pe perete, lângă care se află o draperie verde. Braque a continuat să folosească paleta atenuată de brun şi verde în tonuri estompate. Totuşi, de data aceasta nu ca omagiu, ci de nevoie. Şi-a dat seama, la fel ca Picasso, că numai folosind o paletă estompată putea combina cu succes mai multe puncte de vedere asupra aceluiaşi subiect pe o singură pânză – artistului i-ar fi fost imposibil să configureze o varietate de culori vii, care ar genera un haos indescifrabil. În schimb, ei au dezvoltat o tehnică prin care o linie dreaptă marca o schimbare a perspectivei, în timp ce degradeurile subtile ale unui număr foarte mic de tonuri aveau să-i arate privitorului că are loc o tranziţie. Beneficiul suplimentar al acestei abordări era un desen care în ansamblu era echilibrat şi coerent.

Acesta este un aspect important al cubismului. Pentru prima dată, se făcea artă într-un mod în care pânza nu mai pretindea că e o fereastră – un instrument al iluziei –, ci era prezentată ea însăşi ca obiect. Picasso o numea „pictură pură", adică privitorul trebuia să aprecieze tabloul după calitatea desenului (culoare, linie şi formă), şi nu după calitatea unei păcăleli iluzorii. Cel mai important lucru era acum plăcerea lirică şi ritmică a privirii care hoinărea peste formele colţuroase dispuse pe pânză.

Care sunt foarte multe în *Vioară şi paletă* a lui Braque. El a deconstruit vioara în mai multe piese şi apoi a reasamblat-o aproximativ în forma corectă, fiecare element înfăţişând un punct de vedere diferit. Vioara poate fi văzută acum din ambele părţi, de deasupra şi chiar de dedesubt : toate în acelaşi timp. Nu este tipul de reprezentare directă pe care ar putea-o realiza un aparat de fotografiat sau imitaţia artei de până atunci, ci un mod complet diferit de a reda şi a vedea instrumentul muzical. Braque a dat viaţă unui obiect static. Mie mi se pare că aud muzică din muchiile acelea vibrante şi corzile ca nişte săgeţi. Paginile învăluitoare ale partiturii accentuează impresia de spectacol, părând să danseze pe pupitru, ca un mic acordeon, urmărind conturul ecliselor dreptunghiulare ale viorii.

Până aici, toate bune. Dar apoi Braque face ceva care nu se potriveşte deloc cu restul imaginii. Cuiul din perete de care e atârnată paleta este pictat în manieră naturalistă, folosind o perspectivă tradiţională. Peretele din spate, care se confunda cu partiturile ca parte a pânzei bidimensionale, devine acum parte a unui truc tridimensional tradiţional. De ce ? Care-i faza ? Şi-a pierdut Braque încrederea ? E o glumă ?

Nu. Picasso se ţinea de poante, nu Braque. Artistul francez încerca pur şi simplu să rezolve altă problemă. Era îngrijorat că tabloul său devenise o unitate închisă ermetic, ruptă de realitate, existând numai în lumea sa interioară. S-a gândit că, adăugând un element al „lumii reale", ar putea ancora imaginea în mintea noastră accesând banca memoriei noastre vizuale şi încurajându-ne să privim imaginea mai atent : era ceea ce supermarketurile numesc „produs de apel”[1] – un mod de a ne atrage în imagine. Adăugarea cuiului iluzoriu nu a fost semnul înfrângerii, o recunoaştere a faptului că demodatul rol de fereastră-către-lume al pânzei era mai bun. Nici vorbă, folosea această tehnică clasică pentru a sublinia noutatea radicală a abordării sale. La fel cum culorile complementare pe cercul culorilor se pun reciproc în valoare atunci când sunt plasate una lângă alta, şi Braque sublinia noul mod de a vedea lucrurile specific cubismului introducând şi o perspectivă tradiţională.

Era o nouă perspectivă asupra lumii care se reflecta asupra recentelor dezvoltări inovatoare din ştiinţă şi tehnologie şi le răspundea. În 1905, tânărul savant precoce născut în Germania şi care locuia în Elveţia, Albert Einstein, a formulat teoria relativităţii. Atât Braque, cât şi Picasso erau la curent cu ideile sale revoluţionare şi cu concluziile referitoare la caracterul relativ al timpului şi spaţiului. La fel ca multora dintre prietenii lor, artiştilor le plăcea să discute îndelung, plini de însufleţire, despre ideea unei a patra dimensiuni şi să analizeze şi ramificaţiile altor descoperiri ştiinţifice. Mai ales când au aflat că cunoaşterea ştiinţifică nu se oprea la atom, ci acesta era de fapt doar finalul prologului. Era o informaţie tulburătoare ce transforma o lume de care până atunci fuseseşi sigur într-o cantitate neliniştitor de necunoscută. De aceea ideea cubiştilor de a descompune materia într-o serie de fragmente interrelaţionate a părut cât se poate de logică, la fel cum apariţia tehnologiei bazate pe razele X îi încurajase să privească dincolo de superficial pentru a înfăţişa ceea ce nu poate fi neapărat văzut, dar se ştie că există.

În afara laboratorului omului de ştiinţă era entuziasmul provocat de perspectivele aeriene inedite ale fraţilor Wright, care se adăugau la fermentul de idei noi ce se vehiculau prin cafenelele Parisului (Picasso îi spunea lui Braque „Wilbourg”, după numele lui Wilbur Wright) – o infuzie deja îmbătătoare care a devenit şi mai ameţitoare când s-a aflat despre controversatele studii psihanalitice ale lui Sigmund Freud ce vizau inconştientul. În concluzie, nici înainte, nici de atunci încoace nu a mai existat vreo perioadă în care atât de multe dintre presupusele adevăruri pe care se întemeiase civilizaţia să fie puse la îndoială sau demontate.

Nu e de mirare că această atmosferă efervescentă i-a determinat pe doi astfel de artişti ambiţioşi, talentaţi şi iscoditori să caute o abordare mai conceptuală a artei. Căci lucrările lor nu îşi aveau rădăcinile în reprezentarea directă, ci în prejudecată. Braque şi Picasso încercau să conceapă o formulă artistică nouă care să ia în calcul nu numai ceea ce vedeau, ci şi ceea ce ştiau despre subiect : cunoştinţele lor anterioare. Apollinaire spunea că ei „pictează structuri noi din elemente care nu sunt împrumutate din ceea ce văd, ci din realitatea a ceea ce înţeleg". Intenţia era ca ele să reprezinte modul cum vedem cu adevărat lucrurile şi existăm în lume. Fiecare faţetă dintr-o pictură cubistă există în timpul şi spaţiul ei (fiind observată de artist în alt moment, stând în alt spaţiu) şi totuşi are legătură cu toate celelalte fragmente încadrate de rama tabloului şi este parte a acestora.

---

[1] Produs destinat atragerii clienţilor (n. trad.).

Deşi acest lucru a dus la montaje extrem de complexe, era o modalitate frapant de modernă de a face artă care începea să ajungă dincolo de intimitatea atelierului lor, în sânul comunităţii artistice. Un grup experimental de artişti din Paris din care făceau parte Fernard Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger şi Juan Gris adoptase rapid cubismul lui Braque şi Picasso şi pe la 1910 începuse să lucreze în acelaşi spirit. Aceşti artişti, şi nu iniţiatorii cubismului au lansat public noua mişcare artistică în 1911 la Salonul Independenţilor (numit mai apoi Salonul Cubiştilor). Nu a fost expusă nicio lucrare de Braque sau Picasso, cei doi alegând să nu participe.

Dintre lucrările expuse la Salon în acel an, ei aveau afinităţi mai degrabă cu cele ale lui Juan Gris. La fel ca Picasso, Gris era spaniol şi se stabilise la Paris. S-a alăturat grupului de la Bateau-Lavoir şi a început să dezvolte propria formă de cubism, care era mai stilizată, mai puţin colţuroasă. Lucrări precum *Nature morte aux fleurs* (*Natură moartă cu flori*, 1912) aproape că par metalice, de parcă ar fi făcute din foi de oţel. Gris foloseşte tehnica cubistă a fracturării obiectelor şi a spaţiului, pe care le amestecă apoi din nou fără să mai facă prea multe diferenţieri între ele. Dar în cazul acestei picturi designul „general" este atât de dominat, încât numai gâtul şi corpul chitarei sunt uşor de recunoscut ca obiecte. Restul imaginii constă într-o serie „ilizibilă" de forme geometrice... formele unor lucruri viitoare.

Abstractizarea totală avea să fie moştenirea inevitabilă a cubismului. În câţiva ani, reprezentanţii suprematismului şi constructivismului în Rusia şi ai mişcării De Stijl în Olanda aveau să creeze picturi şi sculpturi constând numai în cercuri, triunghiuri, sfere şi pătrate. Nu aveau să facă nicio încercare de a reprezenta lumea cunoscută. Dar nu aceasta era intenţia cubismului. Picasso a spus la un moment dat că el nu a pictat niciodată o pictură abstractă. Parţial, motivul pentru care şi el, şi Braque au ales să picteze astfel de subiecte banale - pipe, mese, instrumente muzicale, sticle - era ca să facă mai uşor de recunoscut diversele componente ale complicatelor lor construcţii. Dar, pe măsură ce au continuat pe calea cubismului, şi-au dat seama că picturile lor deveneau într-adevăr din ce în ce mai „indescifrabile".

Până la această fază din dezvoltarea cubismului, Picasso mai făcuse un mare salt inovator, care, deşi inteligent, nu era de niciun ajutor în privinţa lizibilităţii lucrărilor sale. Spaniolul a „găurit” forma. Adică, în loc să distorsioneze şi să contorsioneze imaginea pentru a prezenta un subiect din mai multe puncte de vedere, Picasso a început să înlăture elemente - să spunem, un sân -, lăsând o gaură în subiect. Sânul apărea apoi în altă parte, poate pe un umăr, ceea ce făcea ca imaginea să fie şi mai confuză decât tablourile sale cubiste anterioare.

Incluzând în *Vioară şi paletă* cuiul realist pictat în manieră tradiţională, Braque încerca să se asigure că cubismul nu va pierde contactul cu realitatea. Dar el şi Picasso trebuiau să facă mai mult pentru a-l ajuta pe privitor să se orienteze şi să-şi dea seama care este tema tablourilor lor. Soluţia, s-au gândit ei, era să adauge litere şi cuvinte în picturile lor, un exemplu timpuriu fiind lucrarea lui Picasso *Ma Jolie* (*Frumoasa mea*, 1911-1912) (vezi fig. 12).

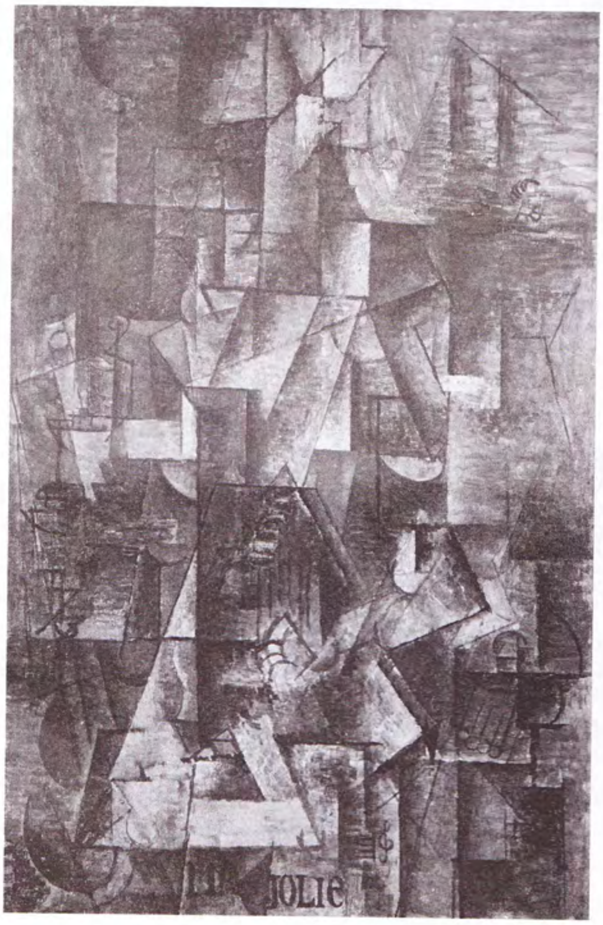


Fig. 12. Pablo Picasso, *Ma Jolie* (*Frumoasa mea*), 1911-1912

Este un portret al iubitei lui Picasso, Marcelle Humbert. Forma capului şi bustului ei abia dacă poate fi distinsă în îngrămădirea de figuri care domină centrul pânzei. La dreapta, aproape de partea de jos a picturii, sunt şase corzi ale chitarei la care cântă. Iar puţin mai încolo, în partea de jos a pânzei există nişte elemente mult mai uşor de desluşit. Sunt scrise cu majuscule cuvintele MA JOLIE. Aşa o alinta Picasso pe Marcelle, nume preluat din refrenul unui popular cântec de varieteu. Picasso a făcut trimitere la acest subînţeles muzical desenând o cheie sol chiar la dreapta *e*-ului din *Jolie* - poziţia semnului care indică pătratul unui număr în limbaj matematic.

Introducerea textului a fost foarte îndrăzneaţă. Arta însemnase întotdeauna imagini, nu litere. A împrumuta ceva de la o formă de comunicare pentru a sprijini o alta era o mişcare curajoasă. Era un citat literal din viaţa de zi cu zi, cu ajutorul căruia picturile lor deveneau mai uşor de descifrat. Dar literele nu erau decât o soluţie personală. Braque şi Picasso se loviseră şi de alte probleme încercând să dezvolte cubismul. Cea mai presantă era cum să reprezinte subiecţi tridimensionali pe o pânză bidimensională. Artiştii erau îngrijoraţi că tablourile lor deveniseră atât de plane, încât privitorul nu mai putea face diferenţa între suport şi imaginea reprezentată pe el. Desigur, nu e nimic în neregulă cu o bucată de material decorat cu un model ce apare ca o entitate unică, dar asta nu se cheamă „artă", ci tapet. OK, poate că Braque fusese înainte pictor-decorator, dar nu se mai ocupa de mult cu asta. Era acum un artist matur, la fel ca Picasso. În mod clar, ei nu făceau tapet. Dar dacă...

Dacă... ar face rost de nişte tapet şi l-ar lipi pe pânză? Hmmm... Braque a început să experimenteze tehnicile pe care le învăţase pe vremea când lucrase ca decorator. A început să amestece vopseaua cu nisip şi rumeguş pentru a-i conferi mai multă textură atunci când era aplicată pe suprafaţa pânzei şi, ocazional, înlocuia pensula cu un pieptene pentru a crea un efect *trompe-l'œil* de podea de lemn. În timp ce el amesteca şi pieptăna, Picasso îşi căuta inspiraţia în atelierul său. În 1912, la începutul verii, a realizat o lucrare intitulată *Nature morte à chaise cannée* (*Natură moartă cu scaun împletit din trestie*, 1912). Jumătatea de sus a tabloului oval este cubism pur. Tăieturi din ziare, pipe şi un pahar se amestecă precum un pachet de cărţi de joc scăpat pe podea. Cealaltă jumătate a imaginii este însă foarte, foarte diferită. Picasso a lipit o bucată de pânză cerată ieftină, utilizată în mod normal pentru a tapeta sertarele sau ca înlocuitor de calitate mai proastă al hârtiei de împachetat. Pânza cerată are un model ce imită împletitura de trestie a unui scaun. A folosit o sfoară răsucită drept ramă pentru tablou.

Includerea pânzei cerate a fost un progres. Până în 1912 oamenii se obişnuiseră destul de mult cu artiştii care se inspirau din viaţa de zi cu zi: subiecte din lumea reală care fuseseră transformate în artă prin trăsături de pensulă şi culoare. Totuşi, nu erau obişnuiţi cu artişti care luau elemente reale ale vieţii de zi cu zi şi le încorporau în tablourile lor – o acţiune care a rescris total regulile privind relaţia artei cu viaţa.

Includerea de către Picasso a pânzei cerate cu model a avut efectul dorit şi a făcut ca tabloul lui să fie mai uşor de înţeles. Te prinzi destul de rapid că pânza ovală reprezintă tăblia unei mese de cafenea. Pipa, paharul şi ziarul (sugerat de literele JOU, de la *journal*) sunt obiectele pe care te-ai aştepta să le vezi într-o asemenea situaţie. Pânza cerată poate fi văzută fie ca un scaun care a fost împins cu grijă sub masă, fie ca o faţă de masă. Dar intervenţia inteligentă a lui Picasso nu este menită doar să facă tablourile cubiste mai uşor de înţeles. Incluzând o bucăţică de pânză cerată în tabloul său, l-a ridicat de la statutul de cârpă fără valoare pe înaltele culmi ale artei. Picasso luase un produs de serie şi îl transformase în ceva unic şi valoros.

În câteva luni, Braque mersese şi mai departe. În luna septembrie a aceluiaşi an a realizat *Compotier et verre* (*Fructe proaspete şi pahar*, 1912), în care a tăiat şi a lipit pe o pânză bucăţi de tapet cu un model ca de lambriu. Pe acest tapet a schiţat cu cărbune o farfurie cu fructe şi un pahar în stil cubist. Nu există nimic pictat în această „pictură". Culoarea este dată de tapet, pe care Braque l-a cumpărat dintr-un magazin din Avignon, în sudul Franţei. Am intrat acum pe teritoriul jocurilor minţii. Braque a luat o bucată de tapet pe care a fost imprimat un model ce îl face să semene cu lemnul. A introdus apoi această imagine „falsă" în tabloul său, care, prin însăşi natura sa, este o născocire. Dar, făcând acest lucru, a schimbat statutul tapetului, care este acum singurul lucru „adevărat" din tablou. Ştiu, e complicat. Dar merită explicat. Căci cu asta a început arta conceptuală. Nu cu Marcel Duchamp sau cu reprezentanţii artei de tip performance din anii '60. Ci cu Braque şi Picasso, la Paris, în 1912.

Poate că tapetul lui Braque şi pânza cerată a lui Picasso erau nişte materiale banale, fără nicio valoare, dar din punctul de vedere al istoriei artei au avut un efect de dinamită. Cézanne a deschis poarta către modernism ; aceşti doi tineri aventurieri au aruncat-o în aer. Ei nu copiau viaţa reală, ci şi-o însuşeau. Cubismul analitic se transforma în cubism sintetic, care este denumirea oficială a introducerii de către Braque şi Picasso a tehnicii *papier collé*, termen ce derivă din verbul francez *coller*, „a lipi, a cola". Aceşti doi mari pionieri ai artei mai făcuseră o ispravă : inventaseră colajul.

Mai ţineţi minte creaţiile acelea şubrede pe care le făceam la orele de lucru manual de la şcoală ? Când decupam bucăţele din reviste şi ziare şi le lipeam pe o coală de carton ? Părea atât de evident, atât de uşor ; atât de copilăresc !

Dar nimeni, absolut nimeni înainte de Braque și Picasso nu s-a gândit că așa s-ar putea face artă. Da, oamenii mai decupaseră și înainte câte ceva și lipiseră fragmentele pe altceva – de exemplu, colecții de amintiri lipite într-un album, cum sunt cele cu tăieturi din ziare. Anticii își decorau chiar picturile cu bijuterii, iar Degas a înfășurat haine de muselină și mătase în jurul corpului acelei *Petite danseuse de quatorze ans* (*Mica balerină*, 1880-1881) sculptate de el. Dar ideea că materiale banale, obișnuite puteau fi folosite pe altarul înalt al șevaletului artistului era complet nouă.

Și mai aveau un truc în mâneca halatului de artist : lucrări tridimensionale în stil *papier collé*. În jargonul artistic de astăzi, aceste combinații precare de sfoară, carton, lemn și hârtie pictată s-ar numi montaje sau poate chiar sculpturi. Dar în 1912 cuvântul *montaj* nu exista, iar sculpturile erau piese grandioase modelate din marmură cioplită sau turnate în bronz care erau așezate pe un soclu.

Când poetul și criticul André Salmon a vizitat atelierul lui Picasso, în toamna anului 1912, și a văzut *Guitare* (*Chitara*, 1912) agățată pe perete, a fost foarte derutat. Artistul spaniol realizase o reprezentare tridimensională a unei chitare lipind bucăți de carton îndoite, sârme și corzi.

„Ce-i asta ?", a întrebat Salmon.

„Nimic", a răspuns Picasso. „Este *la guitare* !"

Atenție : „chitara", nu „o" chitară. Braque și Picasso făceau astfel de modele tridimensionale de ceva vreme pentru a-i ajuta la schițarea picturilor lor cubiste. Acum le promovaseră de la rolul de dubluri la cel de erou principal. Aceasta a însemnat ultima ruptură cu tradiția. Acum se putea face artă din orice.

În următorii doi ani au fost ca doi muzicieni care cântă jazz, improvizând cu tot felul de materiale și dezvoltând fiecare ideile celuilalt. Invențiile lor care foloseau diferite mijloace și în care au fuzionat materiale banale cu moștenirea superioară a artei au avut ramificații imediate și de durată. Marcel Duchamp, pictor cubist parizian, a plecat în America, unde a creat și el obiecte de artă din materiale obișnuite : *Fântână* (1917), un pisoar reconstituit. Suprarealiștii venerau *Domnișoarele* lui Picasso, lucrare al cărei titlu i se atribuie liderului lor, André Breton. Și ce sunt cutiile de supă Campbell ale lui Andy Warhol, câinii din baloane ai lui Jeff Koons și rechinii murați ai lui Damien Hirst, dacă nu aproprierea unor obiecte din viața cotidiană de către un artist pentru a le re-prezenta într-un context nou, artistic ?

Aceste exemple ilustrează doar un aspect al influentei moșteniri lăsate de cubismul lui Braque și Picasso. Ea poate fi regăsită în mare parte din arta și designul secolului XX. Estetica angulară, esențializată a cubismului, marcată de conştientizarea spaţiului, pe care Braque şi Picasso au dezvoltat-o din exemplul lui Cézanne a condus direct la estetica angulară şi esenţializată a modernismului, cu aceeaşi conştientizare a spaţiului. Arhitectura elegantă, dar austeră a lui Le Corbusier, stilul art deco al anilor '20 şi designul cool al lui Coco Chanel le datorează mult celor doi tineri artişti. La fel ca şi proza modernistă fragmentată a lui James Joyce, poezia lui T.S. Eliot şi muzica lui Igor Stravinski. Dacă îţi ridici ochii din carte şi te uiţi în jurul tău în momentul ăsta, vei recunoaşte urmele moştenirii cubismului.

Probabil că moştenirea cubismului va dăinui mereu, deşi mişcarea artistică în sine abia dacă a durat un deceniu. Peste scena pariziană şi lumea din care apăruseră Braque şi Picasso – plină de libertini boemi îmbibaţi de cafeină şi absint – se trăgea cortina. La Belle Époque era pe cale de a fi uzurpată de cel mai grandios spectacol de groază conceput vreodată de Om : Primul Război Mondial. Mulţi dintre principalii actori din istoria cubismului aveau să fie mobilizaţi, inclusiv Braque. La fel şi poetul şi criticul Guillaume Apollinaire, figură centrală şi susţinător energic al artei moderne în anii aceia de început. Avea să moară de gripă în 1918, slăbit de rănile căpătate în luptă. Daniel-Henry Kahnweiler, vizionarul dealer şi sponsor al artiştilor, era neamţ, deci considerat duşman al statului. I s-a cerut să părăsească Parisul.

Se cam terminase distracţia. Primul Război Mondial a pus capăt cubismului ; Picasso a spus că nu l-a mai revăzut niciodată pe camaradul său de artă. Ceea ce nu era întru totul adevărat : l-a mai văzut. Braque a supravieţuit războiului şi s-a întors la Paris pentru a-şi continua cariera de artist ; se întâlnea regulat cu fostul său partener de pictat, care rămăsese la Paris. Ceea ce voia să spună Picasso era că aventura lor artistică se încheiase : cubismul nu mai exista. Ajunseseră la capătul călătoriei lor care avea ca ţintă descoperirea unui nou mod de reprezentare. Acum erau celebri, la fel ca şi descoperirile lor.

Nu poţi să nu fii uimit de realizările acestor doi tineri artişti. Cubismul nu a avut niciodată un manifest, iar Braque şi Picasso nu erau motivaţi politic. Ceea ce nu se poate spune şi despre următoarea mişcare artistică ce le-a pus ideile în mişcare. Futurismul avea o agendă complet diferită şi o moştenire mai întunecată...

8

Futurismul: pe repede înainte
1909-1919

În cei opt ani dintre 1905 şi 1913 au apărut tot felul de mişcări de artă modernă, ca rudele la înmormântarea unui miliardar ; grupuri de care nu mai auzise nimeni până atunci au pretins că sunt noii pionieri în domeniul artei, deoarece declarau să sunt veri îndepărtaţi ai impresionismului lui Monet sau ai teoriei culorii formulate de Seurat. Veneau din Franţa (fovism, cubism, orfism), Germania (Die Brücke şi Der Blaue Reiter), Rusia (reionism) şi Marea Britanie (vorticism). Unele erau mai importante decât altele ; unele le-au influenţat pe altele ; toate şi-au adus contribuţia.

Rapiditatea cu care au apărut – şi câteodată cu care au dispărut – reflecta Europa acelor vremuri : un continent în flux continuu, unde schimbarea era noul statu-quo. Apăreau mereu alte şi alte invenţii mecanice menite să îmbunătăţească şi mai mult viaţa unei noi clase de mijloc care se bucura de loisir. Grupuri de artişti, poeţi, filosofi şi romancieri se întâlneau, beau şi schimbau idei în oraşe care se modernizau rapid, vaste terenuri de joacă metropolitane debordând de viaţă 24 de ore din 24 în strălucirea extraordinară a noii lumini electrice. Bolile şi mizeria urbană ale secolului anterior erau de domeniul trecutului. Strigătul care se auzea peste tot în Europa era : afară cu vechiul, trăiască noul !

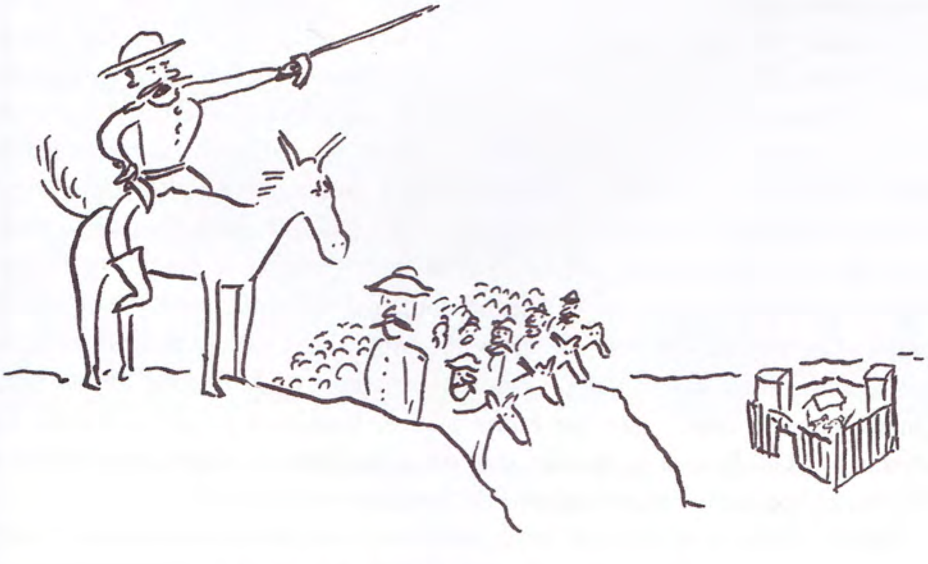
Cel puţin aşa se auzea din gura şi peniţa lui Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), un poet şi romancier italian provocator. Născut în Egipt, dar cu părinţi italieni, Marinetti a crescut în Alexandria, unde iezuiţi din Lyon i-au oferit o educaţie franco-italiană. A vizitat însă Italia şi Franţa abia când a împlinit 18 ani, iar între timp îşi dezvoltase deja o imagine foarte idealizată despre ambele ţări. Îşi dezvoltase şi gustul pentru controverse şi talentul de a face afirmaţii polemice. Se delectase cu textele experimentale ale scriitorilor avangardişti care locuiau la Paris de parcă ar fi fost un vin bun, sorbindu-le cuvintele, îmbătat de forţa lor. Pe la 20 şi ceva de ani s-a stabilit la Milano, în Italia, şi a hotărât că ceea ce lipsea cu adevărat noii sale ţări de adopţie era un loc la masa deciziilor importante din arta modernă. Problemă pe care a rezolvat-o rapid inventând un nou concept numit futurism.

Spre deosebire de mișcările anterioare, futurismul a fost vădit politic încă de la bun început. Virulentul Marinetti voia să schimbe lumea. Și într-o oarecare măsură – în bine sau în rău – a reușit. Puteai să-i reproșezi multe, dar nu și că era timid sau retras. Ceea ce însemna că, dacă Marinetti avea o viziune, lumea urma să audă despre asta. Și nu poți să nu-i admiri tupeul. Un scriitor, nu foarte cunoscut în afara avangardei italiene și a mișcării simboliste, care a hotărât să-și publice manifestul radical într-un ziar – pe prima pagină. Și nu era vorba despre vreo fițuică locală sau vreo gazetă din Italia lui (aici își publicase deja proclamațiile futuriste). Nu, sâmbătă, 20 februarie 1909, Marinetti și-a prezentat manifestul futurist în fața lumii prin intermediul celui mai celebru ziar al Franței, *Le Figaro*. A fost o mișcare precoce, calculată și genială. Marinetti știa că singura șansă ca ideile sale să fie observate de elita artistică și intelectuală internațională era să se ducă în ograda ei – Parisul – și să le strige în gura mare. A, și să se ia la harță. Ceea ce a și făcut, cu cei mai voinici și mai răi băieți din oraș : Georges Braque, Pablo Picasso, cubismul în general și principalul lor susținător, Guillaume Apollinaire.

Proprietarii ziarului *Le Figaro* aveau, evident, oarece emoții înainte de publicare. Pentru a se distanța de provocatorul italian, au introdus manifestul lui Marinetti împreună cu o notiță prin care își declinau orice răspundere : „Mai e necesar să precizăm că autorului îi aparține în exclusivitate întreaga răspundere pentru ideile sale extrem de îndrăznețe și pentru extravaganța sa adesea gratuită în ceea ce privește anumite lucruri care sunt eminamente respectabile și, din fericire, respectate pretutindeni ? Dar ni s-a părut că ar fi interesant să le rezervăm cititorilor noștri publicarea în premieră a acestui manifest, orice vor crede ei despre acesta". Manifestul ocupa două coloane și jumătate pe prima pagină a ziarului *Le Figaro*. După titlul „Futurismul" urmau un text explicativ și apoi manifestul în 11 puncte. Erau niște declarații șocante, așa că se înțelege de ce proprietarii ziarului erau cam neliniștiți.

Prezentându-se pe el și grupul său de colaboratori, scria : „De aici, din Italia, lansăm către lume acest manifest al nostru de o violență răscolitoare și incendiară, prin care fondăm astăzi «futurismul» pentru că dorim să eliberăm această țară de fetida-i cangrenă de profesori, de arheologi, de ciceroni și de anticari". Continua să vorbească despre bogata istorie artistică a țării. Ideea era că creativitatea italiană din vremea lui era blocată de greutatea anterioarelor epoci de aur ale țării, în special de cele ale Romei antice și Renașterii. Protesta ca un frate mai mic frustrat, care era mereu în umbra unui frate mai mare ce avea succes. Evident, nu s-a exprimat chiar așa : „De prea multă vreme Italia a fost un târg de vânzători de vechituri. Noi vrem s-o eliberăm de nenumăratele muzee care o acoperă în întregime cu nenumărate cimitire. Haideţi! Daţi foc rafturilor bibliotecilor!... Deşertaţi albiile canalelor, pentru a inunda muzeele!... Luaţi în mâini târnăcoapele, ciocanele şi dărâmaţi fără milă oraşele venerate!"[1]. Şi toate acestea înainte de felul principal, manifestul propriu-zis.

Punctul 2: „Noi vrem să exaltăm mişcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma şi pumnul". Bine, se înfierbântă, dar partea cea mai tare (cu alte cuvinte, cea mai scandaloasă) abia urmează. La punctul 4 intra în viteză: „Un automobil de curse cu carcasa lui împodobită cu ţevi groase aidoma unor şerpi cu suflare explozivă... un automobil care rage, care funcţionează în ritm de mitralieră e mai frumos decât Victoria de la Samothrace". Iar apoi venea punctul 9, unde retorica îi scăpa complet de sub control. Cu aceste noi cuvinte iconoclaste a atras atenţia după care tânjea, dar a semănat şi seminţele viitorului îngrozitor - al său şi al futurismului însuşi, ca precursor al fascismului. „Noi vrem să glorificăm războiul - singura igienă a lumii -, militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhicilor, frumoasele idei pentru care se moare şi dispreţiuirea femeii". Zău aşa!



„Trimiteţi-i pe activiştii din domeniul artei."

Totuşi, a avut efectul scontat. Într-o singură zi Marinetti trecuse de la „Cine-i ăsta?" la „Cine naiba se crede ăsta?". Reacţia inteligenţiei pariziene a fost imediată şi acuzatoare. Un estet cu înalte concepţii etice spunea: „Ăsta nu ar fi trebuit să se numească manifestul futurismului, ci al vandalismului", în timp ce altul comenta: „Agitaţia domnului F.T. Marinetti dovedeşte numai o reflecţie insuficientă şi o mare sete de reclamă".

---

[1] *Apud Poeţi italieni din secolul XX*, traducere, prefaţă şi note de Marin Mincu, Cartea Românească, Bucureşti, 1988, pp. 73-76 (n. trad.).

Ei bine, ca strategie publicitară, a fost una ingenioasă, profesionistă şi foarte eficientă; manipularea sofisticată a presei şi a publicului i-ar fi făcut mândri chiar şi pe cei mai buni oameni din publicitate de pe Madison Avenue. Criticul francez Roger Allard scria în 1913: „Un pictor sau un grup de pictori se lansează folosindu-se de articole apărute în presă, expoziţii organizate cu subtilitate, prelegeri provocatoare, controverse, manifeste, proclamaţii, broşuri şi alte forme de publicitate futuristă. Din Boston până la Kiev şi Copenhaga, această agitaţie creează o iluzie şi outsiderul reuşeşte să dea câteva ordine". De la Marinetti aveau să înveţe mai târziu dadaiştii, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Andy Warhol şi Damien Hirst cum să manipuleze jocul publicităţii în avantajul lor.

Dar ce altceva era futurismul decât un manifest? La urma urmelor, Marinetti era scriitor, nu artist plastic, cum nu erau nici adepţii săi în momentul când şi-a lansat manifestul. Totuşi, un an mai târziu, devenise o mişcare artistică. Marinetti îi recrutase pe artiştii italieni Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) şi Giacomo Balla (1871-1958), care au creat tablourile şi sculpturile ce cadrau cu declaraţiile lui vehemente: ei erau ilustratorii tezei sale bombastice. Ei trebuiau să reprezinte vizual dinamismul vieţii moderne sau cel puţin să creeze impresia de dinamism. Marinetti vorbea despre frumuseţea şi mişcarea agresivă ale maşinii; artiştii i-au dat o formă. Picturile lor erau energice şi pline de mişcare, inspirându-se din inovaţiile realizate la sfârşitul secolului al XIX-lea în domeniul fotografiei de omul de ştiinţă francez Étienne-Jules Marey şi de Eadweard Muybridge, care au realizat secvenţe de instantanee cu cai în galop. Futuriştii spuneau că tablourile lor nu erau „încremenite în clipă", precum lumea statică, interioară pe care o căutau cu atâta seriozitate Braque şi Picasso, deşi au copiat ideea de a privi un obiect din mai multe unghiuri. Futurismul era, de fapt, cubism în viteză.

Uneori dădea rezultate mai bune, alteori nu. Lucrarea amuzantă, dar uşor ridicolă a lui Giacomo Balla intitulată *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (*Dinamismul unui câine în lesă*, 1912) (vezi fig. 13) înfăţişează un câine şi pe stăpânul său păşind cu mai multe picioare pentru a sugera mişcarea. Simpatic, dar destul de ilar. Pe când sculptura lui Umberto Boccioni *Forme uniche della continuità nello spazio* (*Forme unice de continuitate în spaţiu*, 1913) (vezi fig. 14) este minunată şi ilustrează perfect obiectivele artistice ale mişcării - fuzionarea omului cu mediul său recent mecanizat într-o imagine energică a vitezei şi progresului. Realizat din gips, înfăţişează un cyborg făcând paşi mari, jumătate om, jumătate maşină. Nu are faţă, nici mâini, dar corpul său format din linii curbe şi elegante este pregătit şi capabil să zboare şi să planeze în aer şi să acţioneze cu o viteză care muritorilor de rând nu le e cunoscută. Asemenea lucrări au făcut ca futurismul să devină adjectivul implicit al oricărei reprezentări imaginare a exaltărilor tehnologice viitoare, numite începând din acest moment pur şi simplu „futuriste”.

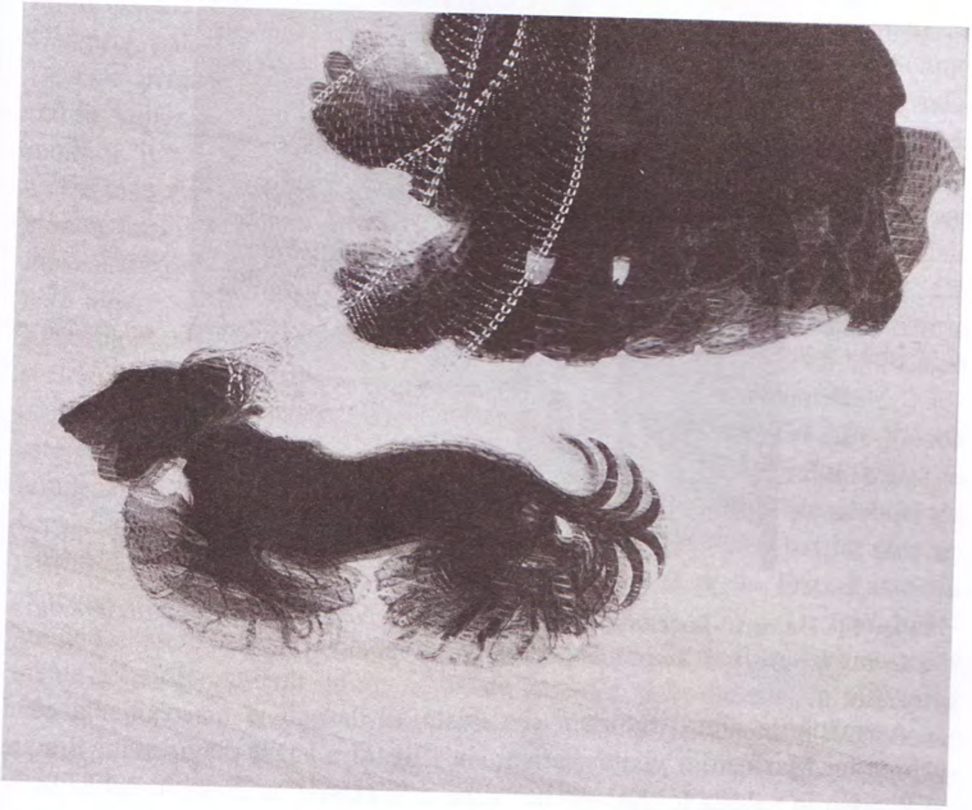


Fig. 13. Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (*Dinamismul unui câine în lesă*), 1912

Sculpturile şi picturile futuriste datorau mult invenţiilor tehnice şi compoziţionale ale cubismului. Şi ele erau preocupate de plierea timpului şi spaţiului într-o singură imagine şi au adoptat tehnici similare bazate pe planuri suprapuse şi fracturate pentru a crea acest efect. Totuşi, în vreme ce cubiştii considerau că subiectul artei lor este chiar arta lor, futuriştii voiau să provoace reacţii emoţionale pure, să facă declaraţii politice şi să creeze o tensiune dinamică între subiecţii din lumea reală înfăţişaţi în picturile lor.

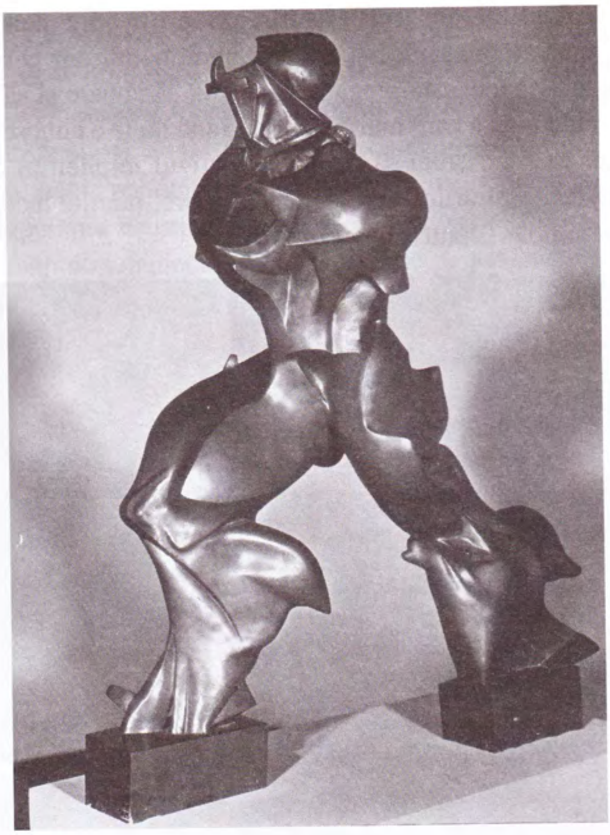


Fig. 14. Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio* (*Forme unice ale continuității în spațiu*), 1913

Asemănările dintre futurism și cubism au devenit și mai evidente când echipa lui Marinetti a vizitat Parisul, în 1911, și a văzut picturile lui Braque și Picasso în galeria lui Kahnweiler și pe cele expuse la „Salonul cubiștilor", inclusiv pe cele ale lui Robert Delaunay, Jean Metzinger și Albert Gleizes la expoziția independenților. Italienii au asimilat lecția de artă modernă a acestora și au încorporat în lucrările lor ideile avangardei franceze. Impactul imediat al vizitei lor la Paris din 1911 poate fi observat în tripticul lui Boccioni, *Stati d'animo* (*Stări de spirit*, 1911). A pictat această serie de tablouri de două ori în 1911, o dată înainte de vizita sa la Paris și o dată după aceea. În ambele situații ideea narativă era aceeași, lucru subliniat de Boccioni prin faptul că a dat fiecăreia dintre cele trei picturi titluri identice în ambele variante: *Quelli che vanno* (*Cei care pleacă*), *Gli addii* (*Bun-rămas*) și *Quelli che restano* (*Cei care rămân*). Artistul dorea să reprezinte pe pânză impactul psihologic al omului atunci când acesta interacţionează cu o maşină, care era în acest caz un tren. *Cei care pleacă* înfăţişează nişte oameni pe punctul de a pleca într-o călătorie cu trenul. Boccioni i-a descris ca fiind chinuiţi de „singurătate, suferinţă şi confuzie". *Bun-rămas* este aşa cum te-ai aştepta : nişte pasageri care fac cu mâna dintr-un tren care pleacă. Iar *Cei care rămân* sugerează melancolia adâncă pe care o simt cei ce au fost lăsaţi în urmă.

Toate picturile realizate înainte de călătoria la Paris au un aer foarte post-impresionist, influenţate de expresionismul lui van Gogh, simbolismul lui Gauguin, paleta lui Cézanne şi teoria separării culorilor formulată de Seurat. De fapt, prima versiune a picturilor lui Boccioni pare a fi mai degrabă rodul minţii tulburi a lui Edvard Munch, decât a unui futurist plin de iniţiativă, modern, iubitor de viteză şi nesăbuit.

Cu toate acestea, tripticul pe care l-a pictat *după* excursia la Paris este cam aşa cum ne imaginăm noi că ar trebui să arate o operă de artă futuristă. Îţi dai seama imediat că formele geometrice colţuroase, dezmembrate din *Stări de spirit. Cei care pleacă* sunt inspirate de cubism. Sistemul de combinare şi fragmentare a subiecţilor tabloului în secţiuni care se suprapun aminteşte de cubismul lui Picasso şi Braque, la fel ca paleta de tonuri electrice şi compoziţia fragmentată.

Dar atmosfera este destul de diferită şi distinct futuristă. *Cei care pleacă* este emoţionant, dar într-un mod diferit de sobrietatea cubismului. Culorile întunecate ale lui Boccioni şi săgeţile de pe diagonală, ca nişte cioburi de vopsea albastră, exprimă anxietate. Capetele pasagerilor sunt parţial umane, parţial de robot şi trebuie să fi inspirat omul-maşină al lui Fritz Lang din capodopera cinematografică science-fiction *Metropolis* (1927). De fapt, întregul tablou are o calitate cinematică. Sau poate fi un afiş de film, cu amestecul lui de interior (oamenii luminaţi vag de becurile slabe de sus, în interiorul trenului) şi exterior (oraşul scăldat de soare din fundal), prezentând evenimente care s-au întâmplat de-a lungul unei anumite perioade, dar care sunt înfăţişate într-o singură imagine. Futuriştii aveau un nume pentru această tehnică dinamică de comprimare a timpului : simultaneitate.

A doua lucrare din serie, *Stări de spirit. Bun-rămas* (vezi planşa 14), utilizează trucuri stilistice similare. De data aceasta eroul tabloului este evident : puterea gravă a motorului cu abur, Boccioni introducând numărul trenului în maniera tipografică dezvoltată de Braque şi Picasso. Povestea din tablou este despre nişte oameni care se întâlnesc în gară când vin şi când pleacă. Sunt îmbrăţişări învăluite în aburi, trăsuri şi câmpuri, stâlpi profilându-se în lumina asfinţitului. Acesta este viitorul oamenilor care se adună la gară, aşa cum îl vede artistul : un viitor asigurat de electricitate şi de maşini rapide, de tranzienţă şi transcendenţă : un viitor în mişcare.

Cei care rămân nu are nimic din culorile şi energia primelor două tablouri. Este o imagine aproape monocromă a înfrângerii. Nişte siluete fantomatice albastre-verzi pleacă din staţie istovite, parţial ascunse de o perdea semitransparentă formată din linii verticale dese, sugerând o ploaie torenţială, rece. Ei se întorc într-un trecut trist fără cei dragi, care au urcat în trenul rapid către viitor. Nefericitele personaje de inspiraţie cubistă sunt aplecate la 45 de grade, ca şi cum ar pe cale să se prăbuşească sub greutatea propriei existenţe demodate.

Tripticul *Stări de spirit* este un tablou futurist esenţial, care a fost unul dintre punctele de atracţie ale primei expoziţii futuriste de la Paris, în 1912, la Galerie Bernheim-Jeune. Pare ciudat că Boccioni a ales să prezinte un triptic, date fiind asocierea acestui format cu retablurile renascentiste şi dorinţa futuriştilor de a elimina orice aluzii la trecut. Dar referinţele mai contemporane au fost cele ce i-au deranjat pe criticii francezi, dintre care unul spunea: „Larvele domnului Boccioni sunt o imitaţie proastă a lui Braque şi Picasso".

Într-adevăr, artişti din ambele tabere – cubişti şi futurişti – au continuat să se urmărească reciproc, să înveţe unii de la alţii şi să se influenţeze unii pe alţii. Cubistul francez Robert Delaunay (1885-1941), în mod clar, era atent la eforturile omologilor săi italieni. Tabloul său *L'Équipe de Cardiff* (*Echipa din Cardiff*, 1912-1913) prezintă multe caracteristici cubiste şi futuriste.

Acesta înfăţişează două echipe sportive care joacă un meci de rugby la Paris. Unul dintre jucători sare să prindă mingea care se află sus, deasupra capului său dat pe spate, cu privirea spre cer. Meciul este încadrat de motive ale unor modalităţi mai moderne de petrecere a timpului liber: o roată de bâlci, un biplan şi marea atracţie turistică a oraşului, Turnul Eiffel. Simbolismul vizual e clar: este vorba despre avântul ascendent, despre încercarea de a ajunge la cer – viitorul. Sunt combinate mai multe acţiuni care au loc în momente diferite şi în locuri diferite: o altă ilustrare a tehnicii futuriste a simultaneităţii. Montajul imaginilor aminteşte şi el de un colaj cubist (şi de afişele publicitare recente). Dar felul în care a pictat Delaunay scena nu se conformează nici esteticii cubiste, nici celei futuriste. Nu are nimic din dinamismul şi energia fracturată ale unei lucrări de artă futuristă şi este mult prea colorată pentru a se încadra în canonul lui Braque sau Picasso.

Ceea ce i-a oferit lui Apollinaire ocazia pe care o căuta de a-şi distanţa prietenii francezi de mişcarea lui Marinetti, pe care nu o aprecia. Spunea că futurismul este „o frenezie grotescă, frenezia ignoranţei" şi o „neghiobie". Dar prindea la public – chiar şi printre prietenii săi. Aşa că, nedorind să-şi ştirbească prestigiul din cauza scriitorului din Milano, Apollinaire a venit pur şi simplu cu un nume nou pentru ceea ce era de fapt un hibrid, un fel de cubo-futurism. A decretat că *Echipa din Cardiff* este punctul de plecare al (încă) unei noi mişcări artistice, pe care a etichetat-o drept orfism (de la Orfeu, cel care i-a fermecat pe zei cu muzica lui ce făcea sufletul să vibreze).

Dar era prea târziu ca intelighenţia franceză să mai limiteze sau să accepte futurismul ori pe Marinetti şi neobosita promovare a mişcării. Expoziţia futuristă de la Paris a făcut ocolul Europei: a ajuns la Londra, Berlin, Bruxelles, Amsterdam şi mai departe. Iar în fiecare oraş apărea şi Marinetti, dându-se în spectacol, postulând, convingând. De la Sankt-Petersburg până la San Francisco, Marinetti desfăşura o adevărată campanie înainte de a dezveli tablourile care surprindeau viziunea sa mecanică şi din ce în ce mai maniacă. Iar lumea a început să fie atentă. Futuriştii au suprimat dominaţia aproape vicioasă pe care o avusese Parisul asupra dezvoltării artei moderne. Începând cu 1912, noile capitole din istoria artei aveau să fie scrise în diferite oraşe ale lumii, ajunse acum pe picior de egalitate datorită reacţiei lor la cubo-futurism.

În Marea Britanie, artistul şi scriitorul Wyndham Lewis (1882-1957) a condus un grup de pictori şi sculptori londonezi care împărtăşeau idei similare către o nouă mişcare artistică derivată din cubo-futurism, numită vorticism. Vorticiştii au fost botezaţi astfel în 1913-1914 de poetul american expatriat Ezra Pound, care a spus că „vortexul este punctul de maximă energie". Izbucnirea Primului Război Mondial a însemnat sfârşitul mişcării înainte ca ea să se fi impus cu adevărat. Cu toate acestea, a fost timp suficient ca să se creeze unele lucrări de artă memorabile, cea mai influentă fiind *Rock Drill* (*Maşina de găurit pietre*, 1913-1915) a lui Jacob Epstein.

Epstein (1880-1959) s-a născut şi a fost educat în America, dar a venit în Marea Britanie în 1905 şi a rămas aici. L-a vizitat pe Picasso la Paris, unde a constatat că spaniolul era „un artist remarcabil, atât un virtuoz, cât şi un om cu gusturi rafinate şi extrem de sensibil". La scurt timp după aceea Epstein a creat *Maşina de găurit pietre*, o sculptură ce pare absolut futuristă chiar şi astăzi, chiar dacă a fost realizată în 1913. Un om-maşină robotic cu trăsături reptiliene, înalt de doi metri, stă călare pe o enormă maşină de găurit adevărată, deasupra solului. Maşina este sprijinită pe un trepied, iar pe două dintre picioarele acestuia stă cocoţată ameninţătoarea creatură, cu perforatorul negru cu aer comprimat pregătit între picioare, îndreptat în jos ca un falus imens gata să-şi înfigă vârful de oţel în Pământul-Mamă. Capul monstrului seamănă cu cel al insectei numite călugăriţă, ochii fiind ascunşi de o vizieră care se îngustează la capăt, provocându-şi la luptă toţi rivalii. E o celebrare a erotismului maşinii, o maşină de vis pentru Marinetti.

Epstein spune că a făcut-o „în perioada experimentală de dinainte de Război, în 1913... mânat de pasiunea mea pentru maşinării... iată sinistra figură înarmată a zilei de azi şi a celei de mâine". Foarte curând acel monstru al Frankensteinului care era Epstein părea morbid de profetic, atunci când masacrele Primului Război Mondial au fost dovada reversului înspăimântător al uniunii dintre om şi maşină. Epstein şi-a pierdut interesul faţă de maşinării şi a dezasamblat lucrarea, refăcând numai o parte a ei sub forma unei sculpturi în bronz care constă de data aceasta într-un om-maşină monstruos, amputat îngrozitor, tăiat de la mijloc, fără jumătate din braţul drept. Faţa cu vizieră, care înainte fusese a unui războinic invincibil, are acum privirea abătută a celui care nu mai înţelege nimic.

Poate că arta lui Epstein şi-a schimbat direcţia, dar futurismul lui Marinetti şi-a continuat marşul, proclamând, promovând şi luptând. Măscăriciul italian nu se dădea înapoi nici să împartă pumni în timpul reprezentaţiilor sale. Recunoştea că o încăierare pe cinste asigura oxigenul de care avea nevoie mişcarea sa artistică pentru a supravieţui : publicitatea. Dar după Primul Război Mondial reprezentaţiile agresive şi declamaţiile agitatoare ale lui Marinetti păreau să nu prevestească nimic bun. Peisajul politic se schimba. Populaţii nemulţumite din toată Europa abia aşteptau să audă slogane futuriste de tipul „Afară cu vechiul, trăiască noul !". Comunismul bătea la uşă. La fel şi fascismul.

Contrar percepţiei majorităţii conform căreia arta a fost mereu un joc jucat de liberali cu simpatii stângiste, Filippo Marinetti şi-a folosit talentul literar pentru a redacta, în calitate de coautor, manifestul fascist al Italiei în 1919, la numai zece ani de când publicase *manifestul futurist*. S-a împrietenit cu Mussolini şi a candidat chiar pentru un loc în Parlament în 1919 (fără succes) pe lista partidului fascist. Ar trebui menţionat că viziunea lui Marinetti despre fascism este semnificativ diferită de entitatea veninoasă care a devenit. Iar aceste diferenţe au devenit curând vizibile, având ca rezultat schimbarea direcţiei de către Marinetti. Dar i-a rămas loial lui Mussolini şi i-a luat mereu apărarea în public.

Afirmaţia că futurismul a condus direct la fascism ar fi o exagerare. Dar acele vremuri când arta a influenţat politica într-un mod atât de surprinzător şi de catastrofal nu ar putea fi ignorate decât dacă ai vrea să eviţi un adevăr incomod. Futurismul va fi pentru totdeauna legat inextricabil de fascism.

9

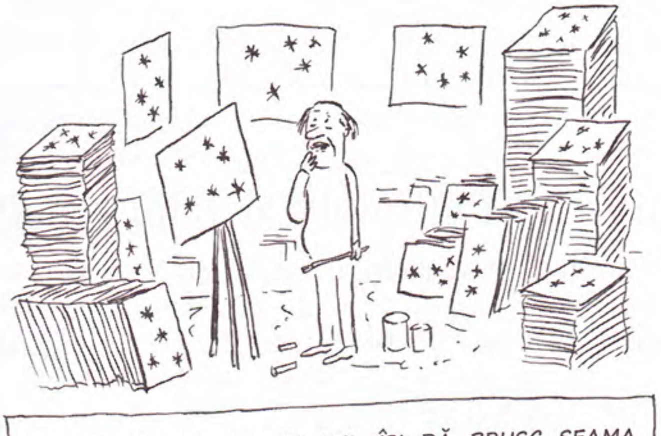
Kandinsky/Orfismul/Călăreţul Albastru: sunetul muzicii

1910-1914

Sintagma *artă abstractă* descrie picturi şi sculpturi care nu imită şi nici măcar nu încearcă să reprezinte nimic din lumea fizică, cum ar fi o casă sau un câine. A face asta ar fi un eşec în ochii unui abstracţionist, care urmăreşte să creeze un obiect de artă ce este o reprezentare fantezistă în care nu putem recunoaşte nimic din lumea înconjurătoare. Câteodată e numită şi „artă non-figurativă".

Ştiţi la ce mă refer, mâzgăliturile şi pătratele acelea făcute parcă la întâmplare care te pot face să te gândeşti că „şi un copil de 5 ani putea să facă asta". Ceea ce este posibil, dar puţin probabil. Este surprinzător de complicat să identifici cu exactitate prin ce se deosebesc liniile acelea de liniile pe care le-am putea desena eu sau tu, dar cu siguranţă există o diferenţă. Fluiditatea, compoziţia sau forma lor are un nu-ştiu-ce care ne face să ne înghesuim cu milioanele la galerii de artă modernă ca să vedem tablouri realizate de artişti ca Mark Rothko şi Wassily Kandinsky. Ei au reuşit cumva să combine formele şi tuşele pentru a crea imagini care să stabilească cu noi o legătură plină de sens, fără să ne dăm seama exact cum sau de ce. Adevărul e că arta abstractă este destul de misterioasă ; pare complet iraţională dacă credem că picturile şi sculpturile trebuie să spună o poveste. E o idee complexă, exprimată de obicei într-un mod simplu, ceea ce voi încerca să fac şi eu în următoarele câteva capitole.

Am putea spune că totul a pornit de la Manet, atunci, la mijlocul secolului al XIX-lea, când a început să elimine detaliile picturale (abstracte) din tablouri precum *Băutorul de absint* (1858-1859). Fiecare generaţie de artişti care a urmat a mai eliminat şi alte informaţii vizuale, în încercarea de a surprinde lumina atmosferică (impresionismul), de a accentua calităţile afective ale culorii (fovismul) sau de a privi un subiect din mai multe puncte de vedere (cubismul).


FRANCESCO, LA 40 DE ANI, ÎŞI DĂ BRUSC SEAMA CĂ ŞI-A IROSIT JUMĂTATE DE VIAŢĂ CREÂND PÂNZELE CARE ÎI POARTĂ AMPRENTA: ASTERISCURI

Privind retrospectiv, pare inevitabil faptul că acest proces de eliminare a dus la înlăturarea tuturor detaliilor şi la naşterea artei abstracte. Manet şi urmaşii săi definiseră rolul artistului în era postfotografică drept observator social, filosof şi „văzător", care dezvăluie adevărurile ascunse ale vieţii. Aparatul de fotografiat îi eliberase de sarcina ingrată de a crea similitudine şi le permisese să exploreze noi moduri de reprezentare ce îi puteau provoca privitorului gânduri şi sentimente la care până atunci nu avusese acces.

A fost un rol pe care pictorii şi sculptorii inovatori din Europa l-au îndeplinit cu entuziasm şi perseverenţă. Libertatea nou-descoperită şi proclamarea dreptului de a ieşi din ateliere i-au determinat să simplifice reprezentarea subiecţilor, contorsionând trăsăturile şi ciopârţind corpurile în combinaţii de forme geometrice, toate în numele progresului artistic. Iar apoi, în 1910, la 40 de ani după debutul acestei revoluţii ce redefinise rolul artei şi al artiştilor, a avut loc ruptura definitivă cu tradiţia.

František Kupka (1871-1957) era membru al mişcării artistice cubo-futuriste din Paris pe care Apollinaire o numise orfism. În 1910 a început să creeze pânze al căror înţeles nu era evident: picturi pline de culoare ce nu dădeau niciun indiciu cu privire la tema lor. Pentru toată lumea, cu excepţia artistului şi a cercului său de apropiaţi, ele nu erau decât nişte forme greu de definit.

Le premier pas (*Primul pas*, circa 1910) al lui Kupka este unul dintre primele exemple ale incursiunilor sale experimentale în arta abstractă. Tabloul constă într-o serie de cercuri şi discuri pictate pe un fundal negru. Cercul care domină imaginea este plasat în centru, în jumătatea superioară a pânzei ; este mare, alb şi tăiat în partea de sus, ca un ou fiert pregătit să înmoi o bucăţică de pâine în el, suprapunându-se parţial, în stânga jos, cu un disc cenuşiu, puţin mai mic. Suspendat într-un arc care înconjoară aceste două discuri mai mari se află un şirag de 11 buline şi jumătate, albastru cu roşu. Fiecare dintre aceste forme mici şi rotunde este plasată într-un cerc verde. În stânga imaginii e un inel mare, roşu, care se intersectează cu toate discurile ca într-o diagramă Venn. Şi cam asta e tot.

Primul pas nu este un tablou care înfăţişează ceva ; este complet abstract. Pictura este o investigaţie a lui Kupka despre relaţia noastră cu spaţiul cosmic şi cu universul : o alegorie vizuală a interconectivităţii soarelui, lunii şi planetelor (făcând ca titlul să fie impresionant de profetic). Kupka aşterne pe pânză câteva gânduri, nu înfăţişează un subiect anume.

Doi ani mai târziu, Robert Delaunay, artistul considerat fondatorul orfismului, şi-a făcut debutul în arta abstractă cu un tablou care avea să se dovedească extrem de influent. *Disque simultané* (*Disc simultan*, 1912) avea să inspire avangarda germană şi, mai apoi, pe reprezentanţii expresionismului abstract american. La prima privire, tabloul arată ca o ţintă multicoloră. La fel ca în cazul lucrării *Primul pas*, nu există vreun subiect fizic evident. Dar e o diferenţă crucială faţă de lucrarea lui Kupka : în acest caz nu există nicio aluzie la un obiect fizic, interplanetar sau de alt tip. În schimb, artistul a ales ca subiect *culoarea*.

Precum Seurat, Delaunay era fascinat de teoria culorilor. Şi el s-a inspirat din lucrările lui Michel Eugène Chevreul, în special din *Legea contrastului simultan al culorilor* (de aici şi numele tabloului lui Delaunay), publicată de chimistul francez în 1839. Chevreul a arătat cum culorile adiacente pe cercul culorilor se influenţează reciproc (o temă recurentă până acum în istoria artei moderne). Seurat a folosit sistemul pentru a da un răspuns impresionismului ; Delaunay l-a folosit ca modalitate de a adăuga puţină culoare cubismului. A aplicat tehnicile deconstructiviste ale lui Braque şi Picasso la cercul culorilor, dezmembrându-l şi apoi reconstruindu-l sub forma unei ţinte rotunde, împărţite în patru, precum o pizza tăiată în felii. Fiecare sfert conţine şapte segmente monocrome, care radiază din centru în secţiuni curbate. Rezultatul constă în şapte cercuri concentrice alcătuite din patru culori fragmentate.

Delaunay a ales culoarea ca unic subiect al tabloului său după ce a ajuns la concluzia că realitatea a corupt „ordinea culorilor". El încerca să realizeze un tablou vibrant din punctul de vedere al armoniei şi al tonului: cam la fel ca o piesă muzicală. Acesta era obiectivul orfismului, la care trimitea şi numele mişcării, botezată după poetul şi muzicianul grec Orfeu. Avangardiştii considerau că muzica şi arta erau într-o concordanţă strânsă.

Este o idee care ne ajută să înţelegem opera acestor pionieri ai artei abstracte. Petele şi mâzgălelile lor colorate nu erau o încercare de a prosti publicul prezentând nişte motive decorative drept opere de artă şi nici nu încercau să se detaşeze de realitate pentru a fi consideraţi un fel de figuri profetice sau mistice. Ei se comparau cu muzicienii, iar munca lor, cu o partitură muzicală.

Aşa se explică motivaţia lor de a trece la artă abstractă. Pentru că muzica, atunci când nu e acompaniată de voce sau de cuvinte, este o formă de artă total abstractă. Nişte viori diafane sau nişte tobe tunătoare îl pot transpune pe ascultător într-o scenă imaginară fără a fi nevoie să recurgă la reprezentarea directă. Ascultătorul este liber să-şi dea frâu liber imaginaţiei şi să interpreteze cum vrea sensul muzicii. Dacă ascultătorul este emoţionat, asta se întâmplă pentru că notele au fost aranjate de compozitor astfel încât să provoace o asemenea reacţie. Primele exemple de artă abstractă sunt cam la fel, doar că artiştii aranjau culori şi forme.

Richard Wagner, marele compozitor german romantic din secolul al XIX-lea, înţelesese potenţialul mariajului dintre muzică şi artă cu mai mult de jumătate de secol înainte. Viziunea sa era să realizeze o *Gesamtkunstwerk*, adică o „operă de artă totală". Ideea era de a combina forme de artă pentru a genera o entitate creativă sublimă care să aibă puterea de a transforma vieţi şi de a aduce o contribuţie semnificativă societăţii. Era un om ambiţios.

Conceptul avea la bază admiraţia sa pentru filosoful german Arthur Schopenhauer (1788-1860), ale cărui teorii despre muzică îl impresionaseră pe compozitor. Schopenhauer a fost un mizantrop - viaţa, credea el, este un exerciţiu futil în care toţi suntem sclavii „voinţei" noastre, prinşi în capcana insaţiabilelor noastre dorinţe de bază: sex, hrană şi siguranţă. Susţinea că artele sunt singura modalitate de a ne rupe de această rutină monotonă, deoarece ele pot oferi transcendenţă, evadare intelectuală şi alinare. Şi, după părerea sa, cea mai potrivită formă de artă care ne-ar ajuta să întrezărim această libertate mult râvnită este muzica, datorită naturii sale abstracte - sunetele se aud, nu se văd, eliberându-ţi imaginaţia din temniţa „voinţei" şi a raţiunii.

Wagner a preluat această idee şi a împărţit artele în două categorii distincte. În una a inclus muzica, poezia şi dansul pentru că, spunea, ele se manifestă doar prin eforturile „omului artistic". În cealaltă categorie a inclus pictura, sculptura şi arhitectura, declarând că ele depind de modelarea „lucrurilor din natură" de către „omul artistic". Ideea era de a concepe o prezentare care să permită fiecărei forme de artă să-şi atingă adevăratul (şi gloriosul) potenţial în corespondenţă cu celelalte.

Ambiţia compozitorului de a realiza o *Gesamtkunstwerk* trebuie să fi pătruns în sufletul compoziţiilor sale, căci în timpul unei reprezentaţii a operei sale *Lohengrin* la Teatrul Balşoi din Moscova gândurile unui tânăr rus, profesor de drept, s-au îndreptat pe acelaşi făgaş. După primele măsuri ale uverturii acestei poveşti epice din secolul al X-lea, pusă pe muzică de Wagner, Wassily Kandinsky (1866-1944) a început „să vadă" lucruri. Imaginaţia sa a făcut să-i apară ca prin minune în minte o imagine vie. Era imaginea Moscovei sale iubite, stilizată sub forma unui oraş de basm, cu rădăcini în folclorul şi arta populară ale Rusiei. „Am văzut... culori... în faţa ochilor. Linii sălbatice, aproape nebuneşti se desenau singure în faţa mea." A fost de-ajuns pentru a-l face pe Kandinsky, care era şi artist amator, să-şi pună întrebări. Putea oare să picteze un tablou care să fie la fel de emoţionant şi de epic ca o operă de Wagner? Nu cu intenţia de a reproduce muzica maestrului, ci de a genera o experienţă paralelă în care culorile să ţină loc de note, iar compoziţia să înlocuiască tonalitatea.

În acelaşi an, 1896, pasiunea lui Kandinsky pentru artă l-a determinat să viziteze o expoziţie itinerantă cu lucrări ale impresioniştilor francezi, care ajunsese şi la Moscova. Atunci a văzut pânzele din seria de lucrări ale lui Monet înfăţişând căpiţe de fân pe un câmp. A fost un moment de epifanie pentru tânărul rus. A spus: „Până atunci, nu mai văzusem decât lucrări de artă realiste, de fapt numai pe cele ale ruşilor... Şi deodată, pentru prima oară, am văzut o pictură. Era o căpiţă de fân, mă informa catalogul. Nu mi-am dat seama... Aveam vaga senzaţie că obiectul lipsea din acest tablou. Şi am observat surprins şi confuz că tabloul nu numai că m-a prins, ci s-a impregnat pentru totdeauna în memoria mea".

Kandinsky, care avea atunci 30 de ani, a rămas cu o senzaţie nestăvilită că trebuie să facă ceva anume. Şi-a dat demisia din postul său de profesor la Facultatea de Drept a Universităţii din Moscova, s-a hotărât să plece din Rusia, iar în decembrie 1896 a ajuns la München, centru major al artei şi educaţiei europene. Imediat ce a ajuns în acest oraş german, s-a înscris la un curs de arte plastice. Noul student a învăţat rapid tehnicile picturale ale impresioniştilor, ale postimpresioniştilor şi ale foviştilor, iar în scurt timp a devenit un membru respectat al avangardei germane.

Primele tablouri ale lui Kandinsky din cariera sa de pictor profesionist erau o combinaţie de Monet şi van Gogh. *München – Planegg I* (1901) este o schiţă în ulei care înfăţişează un drumeag noroios ce taie pe diagonală un câmp înainte de a dispărea, orizontal, paralel cu peretele de granit al unei stânci din fundal. Kandinsky a aplicat culoarea în tuşe scurte, groase, sacadate şi a manevrat-o cu un cuţit de paletă. Cerul de un albastru-violet te trimite cu gândul la expresionismul lui van Gogh, iar câmpul scăldat de soare aminteşte de impresionismul lui Monet.

Câţiva ani mai târziu, stilul picturilor sale tindea mai mult către culorile vibrante şi formele simplificate ale fovismului. Satul Murnau din sudul Germaniei a devenit pentru mai mulţi ani subiectul său de studiu intens. Tabloul său *Murnau, Dorfstrasse* (*Murnau, uliţă*, 1908) este tipic pentru această perioadă din evoluţia artistului. Blocuri de culori bogate, îndrăzneţe definesc scena, ale cărei caracteristici picturale individuale Kandinsky le-a eliminat aproape complet, în maniera lui Matisse şi André Derain. Până la momentul în care a pictat *Kochel, Gerade Straße* (*Kochel, drum drept*, 1909), un an mai târziu, redusese detaliile atât de mult, încât numai datorită celor trei copaci şi celor două siluete abia schiţate privitorul mai reuşeşte să înţeleagă ceva din tablou. Dacă nu ar exista aceste repere, tabloul ar părea o simplă combinaţie de petice în tonuri de portocaliu-intens (o casă), galben şi roşu (câmpurile) şi albastru (albastru-deschis pentru drum şi albastru-închis pentru munte).

Muzica avea să influenţeze la fel de mult arta şi viaţa lui Kandinsky pe tot parcursul acestei călătorii către abstractizarea totală, de-a lungul întregii sale cariere. În acelaşi an în care a pictat *Kochel, drum drept*, a realizat şi o serie de lucrări al căror titlu începea cu cuvântul *Improvizaţie*, ales pentru conotaţiile sale muzicale. Prin aceste *Improvizaţii* artistul intenţiona să creeze un peisaj sonor vizual: pânze care îi permiteau privitorului să audă „sunetul interior" al culorii. Ceea ce însemna eliminarea şi mai multor referinţe la lumea reală. Kandinsky s-a gândit că „sunetul interior" poate fi auzit numai atunci când un tablou nu conţine un „sens convenţional" care să-l distragă pe privitorul-ascultător.

Improvisation IV (*Improvizaţie IV*, 1909) nu este prima lucrare cu adevărat abstractă a lui Kandinsky, deşi îţi ia câteva minute ca să-ţi dai seama că structura albastră din mijloc este un copac, că baza roşie pe care stă e un câmp şi că partea galbenă din dreapta sus este cerul. Cât despre deducerea faptului că acea cacofonie de culori din colţul din stânga sus reprezintă un curcubeu, ei bine, pentru asta trebuie să ştii că „prisma din cer" era un motiv des abordat de Kandinsky, care avea o fixaţie în ce priveşte culorile.

Artistul rus era acum pe punctul de a rupe toate legăturile cu realitatea în lucrările sale. Faptul că făcea acest lucru exact în momentul în care Kupka şi Delaunay, la Paris, dezvoltau orfismul în căutarea aceleiaşi abstractizări nu era o coincidență. Poate că lumea artistică a avangardei de la începutul secolului XX a depășit granițele Franței, ajungând până în Germania, Italia, Rusia, Olanda și Marea Britanie, dar artiștii avangardiști erau încă puțini, iar majoritatea se cunoșteau între ei. Erau (și încă sunt) niște artiști itineranți. De exemplu, Kandinsky, născut la Moscova, s-a stabilit la München, dar stătuse un timp și la Paris, unde i-a cunoscut pe Gertrude și Leo Stein (și colecția lor de tablouri semnate Matisse și Picasso). Între timp, francezul Delaunay o cunoscuse pe talentata artistă ucraineană Sonia Terk (1885-1979) și se căsătorise cu ea; aceasta studiase la Sankt-Petersburg, apoi a urmat școala de arte în Germania și în cele din urmă s-a stabilit la Paris, în 1905.

Astfel, chiar dacă nu se aflau în același loc în același timp, respirau cu toții același aer din punct de vedere artistic. Care vibra de sunetul muzicii. Incursiunile lui Delaunay în efectele sonore ale combinațiilor de culori au fost cele care i-au deschis calea către abstractizarea totală. Kandinsky avea să ajungă la aceeași destinație, dar dintr-o direcție diferită. Marele său moment de iluminare a apărut, și de data asta, după ce a mers la un concert.

În ianuarie 1911 artistul s-a dus la München să asculte muzica atonală a controversatului compozitor vienez Arnold Schönberg (1874-1951). Kandinsky a rămas profund impresionat și chiar în aceeași noapte a început să picteze *Impression III (Konzert)* (*Impresie III [Concert]*). Două zile mai târziu lucrarea era gata și se vedea clar impactul concertului lui Schönberg. Un triunghi mare, negru în colțul din dreapta sus reprezintă pianul, al cărui magnetism atrage spre el publicul fascinat - reprezentat în colțul din stânga jos. Împreună, pianul și oamenii formează o diagonală care împarte imaginea în două. De o parte a liniei este un bloc de culoare galbenă vibrantă, reprezentând sunetul minunat al pianului. Cealaltă jumătate este mai nebuloasă. Este mult mai puțin densă, cu mult alb amestecat cu tonuri de mov, albastru, portocaliu și galben. Probabil că trimite la ceva anume, dar e greu de spus la ce.

Artistul era foarte, foarte aproape de abstractizarea totală. În cele din urmă, peste câteva luni avea să creeze o lucrare ce nu conținea niciun element recognoscibil din lumea fizică - progres la care și-a adus contribuția și Schönberg. Kandinsky găsise pe cineva al cărui spirit rezona la fel cu al lui. I-a scris muzicianului, împărtășindu-i teoriile sale despre culori și sugerându-i că pictura ar putea „dezvolta aceleași energii ca și muzica". Schönberg i-a trimis un răspuns încurajator, iar din acest moment cei doi mari artiști aveau să rămână prieteni pentru tot restul vieții. În schimbul de scrisori ce a urmat își scriau despre idei ambițioase, precum găsirea unei „armonii moderne" într-o „manieră antilogică". Și (amintind de Schopenhauer) „eliminarea voinței conștiente din artă". Intenția generală era ca Wassily Kandinsky să se elibereze de orice reprezentare şi să realizeze o pictură bazată pe instinct, şi nu pe învăţare : o pictură care să agreseze şi să trezească sensibilităţile privitorului alăturând culori şi tuşe incompatibile. Sau, în jargon muzical : disonanţă.

Bild mit Kreis (*Tablou cu cerc*, 1911) este prima operă de artă complet abstractă a lui Kandinsky. Este o pânză de aproape 1,5 × 1 metri, plină de culori exuberante, care este indescifrabilă. Tonurile de mov, albastru, galben şi verde ce rezonează din suprafaţa ei nu au nicio formă şi niciun sens literal. Un zigzag mov-roziu coboară în partea stângă a pânzei, întâlnind în calea sa o serie de petice mari de culoare, informe, de parcă cineva care voia să-şi zugrăvească locuinţa ar fi încercat pe un perete nişte mostre de culoare. În partea de sus a tabloului Kandinsky a pictat două forme circulare – una neagră, cealaltă albastră – care seamănă cu nişte ochi, dar la această interpretare se gândea artistul.

Kandinsky intenţiona ca *Tablou cu cerc* să fie ca o partitură muzicală : complet abstract şi cu atât mai sonor din această pricină. Nici măcar privitorii cunoscători ai lucrărilor lui Kandinsky, care ştiu să caute în picturile lui cazaci, cai, dealuri, turnuri, curcubeie şi poveşti biblice, nu ar reuşi să identifice aici vreunul dintre aceste motive familiare. Artistul l-a pictat în acelaşi an (1911) în care a scris o carte cu titlul *Über das Geistige in der Kunst* (*Spiritualul în artă*), în care îşi prezenta numeroasele teorii despre artă şi culoare. Într-un scurt paragraf defineşte simbolismul din spatele muzicalităţii artei sale : „În general însă, culoarea este un mijloc de a exercita o influenţă directă asupra sufletului. Culoarea este clapa. Ochiul este ciocanul. Sufletul este pianul cu multe corzi. Artistul este mâna prin care una sau alta din clape fac sufletul omenesc să vibreze adecvat"[1]. Spiritul exaltant, emoţionant al *Tabloului cu cerc* este una dintre primele reacţii ale lui Kandinsky la o operă wagneriană. Dar nu era mulţumit de tablou. Simţea că poate mai mult.

Anul 1911 se dovedea a fi la fel de tumultuos în viaţa lui Kandinsky ca şi tablourile pe care le picta acum. Mai întâi a fost concertul lui Schönberg, apoi revoluţionarul *Tablou cu cerc*, după care a urmat imediat publicarea cărţii sale. E mult pentru un singur an. Şi nu era tot. Artistul rus se despărţise de confraţii săi germani din cadrul avangardei de la München. Fusese liderul acestei grupări artistice, dar relaţiile cu prietenii lui s-au răcit când au început să-i pună la îndoială tendinţa către abstractizare. Ofensat, şi-a întemeiat propria grupare, un colectiv multidisciplinar numit Der Blaue Reiter (Călăreţul Albastru).

Au fost invitaţi să facă parte din grup Robert Delaunay şi Arnold Schönberg, care au acceptat. La fel şi doi artişti germani, Franz Marc (1880-1916) şi August Macke (1887-1914), care se distanţaseră şi ei de gruparea artistică la modă din München. „Albastrul" din Călărețul Albastru era important din punct de vedere simbolic pentru grupul de artiști, care credeau că această culoare are calități spirituale unice. Albastrul, credeau ei, putea realiza o sinteză între natura interioară a lucrurilor - sentimentele și inconștientul - și lumea exterioară și univers. Și „călărețul" era simbolic. Toți artiștii erau mari iubitori de cai, datorită interesului lor romantic pentru folclor. Ei asociau natura primitivă a animalului cu scopurile lor artistice - aventură, libertate, acțiune instinctivă și o respingere a lumii moderne, comerciale.

---

[1] Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, traducere şi prefaţă de Amelia Pavel, Meridiane, Bucureşti, 1994, p. 53 (n. trad.).

Grupul i-a oferit lui Kandinsky spațiul creativ de care avea nevoie pentru a continua să lucreze la ceea ce urma să fie cea mai importantă serie de tablouri ale sale, ale căror titluri începeau cu o altă metaforă muzicală. Începuse lucrul la *Compozițiile* sale în 1910, cu ambiția de a realiza niște tablouri care să aibă simensiunile și structura unei simfonii. Primele trei *Compoziții* au fost distruse în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, așa că astăzi *Composition IV* (*Compoziție IV*) este prima din serie. Ea denotă în continuare influența foviștilor asupra lui Kandinsky, fiind o pânză foarte de colorată, de dimensiuni impresionante : 2 × 1,59 metri.

De asemenea, sugerează cât de nemulțumit trebuie să fi fost el de abstractizarea totală a *Tabloului cu cerc*, căci *Compoziție IV* – pictată în același an – este destul de figurativă. Înfățișează un peisaj cu trei munți : unul mic, violet în stânga, unul mare, albastru în mijloc și unul și mai mare, galben în dreapta. În vârful muntelui albastru e un castel și două turnuri se înalță pe versantul celui galben. Trei cazaci stau în picioare în fața muntelui albastru, ținând în mâini două lănci uriașe, negre, care împart efectiv tabloul în două. În dreapta lăncilor este pace și armonie, doi îndrăgostiți stând întinși în mijlocul unei palete de culori pastelate, amestecate cu delicatețe. În stânga lăncilor, viața este mult mai dinamică. Două bărci, cu vâslele ieșite mult în afară, se luptă cu o mare furtunoasă. Niște linii negre se încrucișează în înaltul văzduhului ca niște săbii în timpul luptei, iar arcul unui curcubeu timid anunță o furtună violentă.

Lucrarea abordează multe dintre preocupările lui Kandinsky : relația dintre om și mit, dintre cer și pământ, dintre bine și rău, dintre război și pace. Sunt teme epice care aminteau de Wagner și de spiritul romantismului german. Dar tot nu era acea *Gesamtkunstwerk* pe care o căuta Kandinsky. Nu se compara cu succesul marelui compozitor german în ceea ce privește crearea unei opere de artă complete, așa cum era, după părerea lui, *Inelul Nibelungilor*. Pentru asta, Kandinsky mai avea de așteptat doi ani.

Composition VII (*Compoziție VII*, 1913) (vezi planșa 15) este *Inelul Nibelungilor* în pictura lui Kandinsky. Era încununarea acestei serii de lucrări și a carierei sale. Măsurând 2 × 3 metri, era unul dintre cele mai mari tablouri ale sale şi culminarea triumfală a multor ani de studiu, schiţe şi căutări artistice. Kandinsky ştia acum că abstractizarea era ingredientul magic dacă voiai să creezi un tablou care să poată fi comparat cu o simfonie. Fără să-i ofere privitorului niciun indiciu vizual despre subiectul ei, *Compoziţie VII* ne cere să ne conformăm regulilor ei.

Artistul a plasat un cerc negru, deformat în mijlocul tabloului : un ochi în centrul furtunii sale psihedelice. În jurul lui culorile explodează ca nişte artificii, în toate direcţiile, la întâmplare. Partea stângă a tabloului este mai haotică, mai frenetică, suprafaţa sa fiind acoperită de linii curbe colorate, ca nişte cicatrici, în timp ce peticele de negru şi roşu-închis sugerează răni provocate şi suferite. Partea dreaptă pare mai calmă, cu suprafeţe mai mari de culoare care se combină mai armonios. Dar, cu cât privirea se apropie de marginea tabloului, acesta se întunecă, prin acumulări cumplite de negru, verde şi gri.

Tendinţa firească de a încerca să decodezi imaginea este zădărnicită de faptul că Wassily Kandinsky refuză cu încăpăţânare să ofere vreun indiciu din care ţi-ai putea da seama care este subiectul. Aceasta face ca tabloul să fie deopotrivă stimulativ şi obositor de privit. În mod remarcabil, reuşeşte să producă efectul scontat : începi, într-adevăr, să „auzi" culorile, să îi asociezi tuşele cu sunete. Culorile se izbesc unele de altele ca nişte cinele ; liniile galbene colţuroase sunt sunetele puternice ale unei trompete ; centrul negru evocă geamătul profund al viorilor. O tobă mare huruie în fundal. Iar în centrul tabloului, în partea de jos, există o linie neagră, subţire, descoperită şi izolată. Trebuie să fie dirijorul, persoana ce are rolul de a crea ordine din haos.

Printre privitorii care admirau virtuozitatea lui Kandinsky se număra şi artistul german de origine elveţiană Paul Klee (1879-1940). Asemenea lui Kandinsky, studiase la München şi cochetase cu expresionismul şi simbolismul germane. De asemenea, avea şi o viziune asupra vieţii asemănătoare cu cea a rusului, considerând că arta îl poate ajuta pe Om să intre în legătură cu mediul său şi cu sinele spiritual. Şi el era un mare iubitor de muzică (părinţii lui Klee erau muzicieni, iar soţia sa era pianistă) şi interesat de arta primitivă şi populară. Kandinsky l-a invitat pe tânărul artist să se alăture grupării Călăreţul Albastru. Influenţa acesteia avea să fie crucială.

Deşi era foarte talentat, Klee făcuse mari eforturi pentru a-şi găsi vocea artistică. Studiase vechii maeştri, impresioniştii, foviştii şi lucrările cubiste ale lui Picasso şi Braque, dar încă nu îşi formase un stil propriu. Kandinsky, Delaunay şi alţi membri ai grupării Călăreţul Albastru i-au arătat încredere şi l-au încurajat să-şi urmeze viziunea personală. În cele din urmă a avut şi el momentul său de revelaţie ; totuşi, pentru Klee nu muzica a fost factorul declanşator, ci călătoria. În 1914 s-a dus în Tunisia ca să picteze, experienţă care l-a schimbat pe el şi i-a schimbat şi arta. Înainte de această călătorie făcuse în principal schiţe grafice, gravuri şi stampe alb-negru.

La câteva zile după ce a ajuns în Tunisia, lumina Africii de Nord i-a deschis ochii asupra adevăratului potenţial al culorii. Aşa au luat sfârşit îndelungile sale căutări. Uşurat şi entuziasmat, Klee anunţa : „Eu şi culoarea suntem una. Sunt pictor". Afirmaţie susţinută de *Hammamet mit der Moshee* (*Hammamet şi moscheea sa*, 1914), o acuarelă pe care a pictat-o în timpul şederii sale în Tunisia. Este o imagine formată din două jumătăţi legate printr-o combinaţie de rozuri delicate. Jumătatea de sus este o reprezentare destul de clară a orăşelului Hammamet, din nord-vestul Tunisiei, profilându-se pe cer. Moscheea şi cei câţiva copaci sunt luminaţi de un cer albastru-deschis. Jumătatea de jos se apropie mai mult de abstractizare. O combinaţie imaginară de petice de culoare în tonuri de roz şi roşu, peste care sunt aplicate ici-colo linii mov şi verzi, acoperă pânza ca o cuvertură subţire.

Compoziţia este un răspuns la spiritualitatea aflată la baza grupării Călăreţul Albastru. Viaţa reală este reprezentată în jumătatea de sus, contopindu-se cu lumea eterică pe care Klee a înfăţişat-o în jumătatea de jos a tabloului : lumea interioară şi cea exterioară exprimate şi combinate prin intermediul culorii. Klee, ca şi Kandinsky, credea că scopul artei nu era să „reproducă vizibilul ; mai degrabă, ea face [viaţa] vizibilă".

Semnele relevatoare ale maturizării lui Paul Klee sunt vizibile şi în pictură : stilul informal, copilăresc, alegerea nerealistă şi naivă a culorilor ce creează un desen surprinzător de sofisticat, în care tonurile se sprijină şi se definesc reciproc. Ca toate operele sale, este un amestec de influenţe, de la bidimensionalitatea cubismului lui Braque la orfismul liric al lui Delaunay şi paleta contrastantă a abstracţiei lui Kandinsky, care este, de fapt, subiectul artistului. Dar talentul său unic este cel care conferă unitate compoziţiei.

Klee îşi începea un tablou făcând un punct şi apoi „lua o linie la plimbare". Habar n-avea ce va ieşi, dar se gândea că totul se va lămuri la un moment dat : începea să se contureze o imagine, pe care o dezvolta apoi prin blocuri de culoare. Iar când picta, auzea muzică în timp ce aşternea culorile pe pânză, simţind ce sunet reprezintă fiecare nuanţă pe măsură ce îşi construia imaginea.

Kupka, Delaunay, Kandinsky şi Klee s-au îndreptat spre abstractizare în ritmul muzicii. Ei au realizat lucrări care au mers dincolo de lumea cunoscută pentru ca simţurile şi sufletul privitorului să poată fi trezite şi eliberate din închisoarea realităţii. Pentru aceasta, au făcut din culoare şi muzică subiectul artei lor. Cu siguranţă, aici se încheia călătoria către abstractizare. Se putea merge mai departe de atât ?

10

Suprematismul/Constructivismul: ruşii, 1915-1925

O opţiune neconvenţională pentru a urma o abordare non-muzicală a artei abstracte ar fi să renunţăm cu totul la ideea de subiect – fizic sau imaginar. Ştiu, pare o prostie. La urma urmei, cum să nu reprezinţi nimic?

Răspunsul e că nu poţi face asta. Dar ai putea realiza o operă de artă care să se axeze pe proprietăţile fizice ale lucrării înseşi. În loc să încerce să reprezinte viaţa reală – peisaje, oameni, obiecte –, ar putea urmări o examinare a culorii, tonului, greutăţii şi texturii vopselei (sau a oricăror alte materiale folosite pentru a crea opera de artă); şi impresia de mişcare, spaţiu şi echilibru ale compoziţiei. O artă care respinge ceea ce există deja şi care urmăreşte să reordoneze lumea.

Pentru asta trebuia eliminat elementul anecdotic din artă, idee care părea de-a dreptul absurdă. Arta este un limbaj vizual; funcţiile ei sunt descrierea şi reprezentarea. Un tablou sau o sculptură care nu face referire la nimic ar fi ca o carte fără poveste sau ca o piesă de teatru fără intrigă. Chiar şi arta abstractă a lui Kandinsky şi Delaunay îi oferea privitorului o anumită narativitate, fie sub forma simbolismului muzical şi a alegoriei biblice (Kandinsky), fie sub forma unui punct de plecare tangibil, precum cercul culorilor (Delaunay). Axarea exclusiv pe aspectele tehnice şi materiale ale unei opere de artă şi ale legăturii sale cu viaţa, cu universul, cu tot ar necesita o reevaluare completă a rolului artei şi a aşteptărilor privitorului. Ar însemna o ruptură cu tradiţia artistică a trimiterilor la elemente din realitatea fizică, ce datează încă de pe vremea picturilor rupestre preistorice. Iar ca să se întâmple asta, ar fi nevoie de o serie de circumstanţe anume.

Aşa cum ştim, macii cresc din pământ zbuciumat. Dacă te duci în toiul verii pe câmpiile din nordul Franţei, unde s-au purtat groaznicele bătălii din Primul Război Mondial, vei vedea o strălucire roşie, efervescentă, ca o ceaţă matinală plutind deasupra pământului. Ea vine de la milioanele de maci care cresc acum din pământul acesta, care a fost arat de bombe şi îngrăşat de trupurile şi sângele morţilor.

Răsturnările catastrofale şi evenimentele seismice au şi tendinţa de a stimula crearea unor opere de artă remarcabile. Nu e o coincidenţă că arta modernă s-a născut în Franţa, ţară care trecuse prin revoluţii şi războaie. Şi nici că următoarea mare ruptură cu tradiţia – abandonarea reprezentării – urma să aibă loc într-o altă ţară în care exista o intelighenţie avangardistă implicată în tulburările din rândul populaţiei, alimentate de lideri revoluţionari.

Artiştii Rusiei revoluţionare au scris următorul capitol din istoria artei moderne. Începutul secolului XX fusese traumatizant pentru această ţară. Un război cu Japonia, pornit în 1904, se încheiase cu o înfrângere umilitoare, vina fiind aruncată pe umerii monarhului autocrat al ţării, ţarul Nicolae al II-lea. La problemele nepopularului ţar s-au adăugat conflictele interne. Clasa muncitoare a Rusiei, care forma majoritatea covârşitoare a populaţiei, era extrem de nemulţumită de condiţiile proaste de lucru, salariile mici şi orele suplimentare pe care i le impuneau ţarul Nicolae şi clica lui de aristocraţi. Furia muncitorilor a culminat în 22 ianuarie 1905, cu un marş de protest care avea ca ţintă somptuosul Palat de Iarnă din Sankt-Petersburg. Dar ţarul nu era dispus să facă niciun compromis. Monarhul a ordonat poliţiei să-i atace pe demonstranţi, ceea ce a avut ca rezultat moartea a peste 100 de muncitori, incident care a rămas în istorie sub numele de duminica însângerată.

Metodele dure ale ţarului s-au dovedit eficiente: protestatarii au fost zdrobiţi. Dar aceste evenimente aveau să conducă în cele din urmă la prăbuşirea ţarului. Muncitorii s-au împrăştiat, dar problema nu a dispărut. În octombrie 1905, o grevă naţională masivă s-a transformat în revoluţie, un impuls în acest sens fiind şi înfiinţarea sovietului de la Sankt-Petersburg (un consiliu al muncitorilor) de către, printre alţii, Lev Troţki. În scurt timp, în ţară existau 50 de soviete. Între timp, Vladimir Lenin, liderul bolşevicilor, printre care se număra şi Iosif Stalin, a proclamat că „revolta a început".

Ţarul a supravieţuit deoarece a acceptat înfiinţarea Dumei, o adunare parlamentară în care aveau să fie reprezentaţi şi muncitorii. Dar el nu a crezut cu adevărat în aceasta – şi nici revoluţionarii intriganţi. Detestatul monarh a fost salvat de izbucnirea Primului Război Mondial în 1914. Ţara s-a unit în jurul ţarului, care i-a câştigat şi mai mult pe oameni de partea lui preluând personal comanda unei armate percepute în general ca fiind slabă: după cum s-a dovedit, acesta nu a fost un plan bun pe termen lung pentru un conducător slab. Armata nu s-a descurcat deloc mai bine după ce suveranul a preluat comanda, singura diferenţă fiind că acum populaţia avea spre cine să arate acuzator cu degetul. În 1917 ţarul Nicolae al II-lea a fost îndepărtat de la putere fără prea multă ceremonie şi a fost asasinat un an mai târziu. Lenin şi partidul său bolşevic ajunseseră acum la putere în Rusia, declarând-o republică comunistă, alimentată de puterea credinţei oamenilor într-un ideal utopic. Rusia se schimbase în asemenea măsură, încât devenise de nerecunoscut şi, până la preluarea puterii de către Lenin, acelaşi lucru se putea spune şi despre artă.

În timp ce Troţki, Lenin şi Stalin plănuiau să creeze o formă de guvernare egalitară nemaiîncercată vreodată până atunci, şi artiştii avangardişti din această ţară s-au gândit să creeze un gen de artă cum nu s-a mai văzut. Bolşevicii au ales un sistem inspirat de Karl Marx, numit comunism. Artiştii au inventat un nou tip de artă menită să fie la fel de avansată şi de democratică, numită artă non-obiectuală.

În ceea ce priveşte longevitatea şi influenţa la nivel global, artiştii ruşi i-au întrecut de departe pe politicieni. Comunismul a provocat un război rece cu Vestul, s-ar fi putut sfârşi cu un armagedon şi, în cele din urmă, a eşuat. Pe când arta non-obiectuală a dat formă designului modern în secolul XX şi a asigurat baza pe care s-a dezvoltat minimalismul în America aproximativ 50 de ani mai târziu, evoluţie nu lipsită de ironie. În timp ce politicienii se implicau într-un război rece, arta demonstra că aceste două ţări se influenţau una pe alta mai mult decât erau ele dispuse să recunoască.

Pictoriţa rusă Natalia Goncearova a rezumat încrederea artiştilor ruşi în 1912, când a scris: „Arta rusă contemporană a atins asemenea culmi, încât, în momentul de faţă, joacă un rol major în arta mondială. Ideile contemporane occidentale nu ne mai sunt de niciun folos". Ceea ce era un alt mod de a recunoaşte că ea şi ceilalţi artişti ruşi preluaseră fără nicio ezitare tot ce avea de oferit arta vest-europeană şi că acum erau gata să meargă singuri mai departe.

Mulţi artişti ruşi călătoriseră în lungul şi-n latul Europei, în căutare de inspiraţie şi iluminare artistică. Chiar şi artiştii ruşi care nu puteau ajunge la Paris sau la München aveau ocazia să vadă unele dintre cele mai recente lucrări realizate de avangarda internaţională în casa din Moscova a lui Serghei Şciukin, un bogat negustor de textile şi colecţionar pasionat al celor mai noi opere de artă modernă. În fiecare duminică îi invita la el acasă pe cei mai de seamă artişti şi intelectuali ai Rusiei, pentru a-i admira colecţia de artă care era demnă de un muzeu.

Până în 1913, artiştii ruşi progresişti îi ajunseseră din urmă pe confraţii lor vest-europeni. Ei asimilaseră ideile şi stilurile lui Monet, Cézanne, Picasso, Matisse, Delaunay şi Boccioni şi acum promovau şi practicau cubo-futurismul. Membrii grupului de la Sankt-Petersburg deveniseră atât de încrezători în talentul lor artistic, încât au început să pună sub semnul întrebării spiritul de aventură al prietenilor lor din Vest. Unii artişti ruşi considerau că Picasso *et al.* ajunseseră departe, dar nu suficient de departe.

Printre ei se număra şi Kazimir Malevici (1879-1935), un pictor talentat, de 30 şi ceva de ani, care lucra încă într-un stil cubo-futurist la începutul anului 1913, deşi începeau să devină vizibile frustrările sale legate de mişcarea artistică franco-italiană. Malevici începuse să se joace cu ideea de „alogism" - un „ism" obscur care derivă din cuvântul *alogia*, ce înseamnă „absurd din punct de vedere «raţional»". Artistul era interesat de punctul în care absurdul începea să contrazică bunul-simţ. A realizat un „tablou manifest" intitulat *Vaca şi vioara* (1913), care este în mare o lucrare cubo-futuristă standard, cu multe planuri bidimensionale ce se suprapun, având în centru o vioară. Nimic neobişnuit până aici. Cu totul ieşită din comun e însă vaca pe care a plasat-o fix în mijlocul tabloului, pictată din profil şi cu o expresie destul de perplexă. E comic, ciudat şi fantezist - un moment în care se renunţă la toată seriozitatea artei moderne. *Vaca şi vioara* prefigurează atât dadaismul, cât şi suprarealismul şi ar putea fi luată drept o lucrare a lui Terry Gilliam, creatorul imaginii suprarealiste a piciorului uriaş din *Monty Python : Circul zburător* (*Monty Pynthon's Flying Circus*). Malevici, la fel ca mulţi alţi mari artişti, ştia să citească semnele timpului.

Experimentele sale cu tema absurdului şi dreptul de exprimare al artistului erau în acord cu spiritul avangardei ruse, care îşi dezvoltase propria abordare contestatară a futurismului, rezumată în titlul manifestului lor futurist din 1913, *O palmă dată gustului publicului*.

Ameninţare artistică pe care au pus-o în aplicare prin intermediul unei opere incomprehensibile cu motive futuriste, intitulată *Pobeda nad Solnţem* (*Victorie asupra soarelui*, 1913). Livretul a fost scris de poetul futurist rus Aleksei Krucenîh (coautor al manifestului *O palmă dată gustului publicului*) într-o limbă „transraţională" inventată, numită *zaum*: o variantă fără sens a rusei bazată pe sonoritatea emoţionantă a cuvintelor, şi nu pe sensul lor - despuindu-le astfel de capacităţile lor descriptive. Şi intriga era la fel de neconvenţională.

Oamenii Puternici ai Viitorului iau soarele de pe cer şi îl închid într-o cutie, pe motiv că el reprezintă trecutul decadent, tehnologia veche şi o încredere excesivă în natură. Dacă soarele este eliminat, pământul e liber să străbată victorios spaţiul, îndreptându-se spre viitor. Moment în care un călător în timp intră în scenă şi ajunge în secolul al XXXV-lea ca să vadă cum se înţeleg pământenii într-o lume nouă pusă în mișcare de invenții create de mâna omului. Descoperă că Noii Oameni sunt bine-mersi și iubesc energiile tehnologiei avansate ale vieții lor din era spațială, dar există și unii – Lașii – care abia reușesc să se descurce pentru că „nu sunt puternici". Ați prins ideea.

Dar publicul care venise la premieră la teatrul din Luna Parknu s-a prins care era ideea. Oamenii au plecat acasă confuzi și enervați. Textul era de neînțeles, povestea prea „aiurită", iar muzica operei nu-ți oferea niciun moment de respiro. Muzica era compusă de Mihail Matiușin (1861-1934) și includea pasaje discordante și sunete stridente, din care nu s-au păstrat decât niște scurte fragmente. Ceea ce e mare păcat din punctul de vedere al fanilor înrăiți ai futurismului și al muzicologilor, dar pentru cei mai mulți dintre noi nu e probabil o mare pierdere. Oricum, nu muzica era cea mai importantă contribuție a lui Matiușin la această producție sau la artă în general.

Contribuția lui a constat în faptul că l-a cooptat în acest proiect și pe Kazimir Malevici. Compozitorul l-a rugat pe prietenul său artist să creeze decorurile și costumele pentru spectacol. Malevici a acceptat și a conceput o feerie cubo-futuristă de culori, costume mulate care aminteau de niște roboți și fundaluri decorate cu forme geometrice. Erau flamboaiante și cât se poate de futuriste, deși în acest context nu erau exagerat de radicale. Cu excepția unui element de decor care apărea către finalul spectacolului. Era un fundal alb, simplu, pe care Malevici pictase un pătrat negru. Intenția era ca el să facă parte din ansamblul decorului, nu să fie un obiect de artă, dar nu s-a întâmplat așa.

Pătratul negru simplu pictat pe o bucată de pânză albă avea să devină unul dintre momentele de cotitură din istoria artei, de același calibru ca descoperirea perspectivei matematice, experimentele binoculare ale lui Cézanne și pisoarul lui Duchamp. Malevici nu era însă conștient de importanța compoziției sale la acea vreme. Dar până în anul 1915, la o a doua punere în scenă a operei, artistul înțelesese pe deplin implicațiile pătratului său negru. I-a scris lui Matiușin – care făcea repetiții cu artiștii – și l-a rugat: „Aș fi foarte recunoscător dacă ai poziționa chiar dumneata desenul meu în actul în care se obține victoria [și în care apare pătratul negru]... Acest desen va avea o mare importanță pentru pictură; ceea ce înainte a fost făcut în mod inconștient dă acum roade extraordinare".

„Roadele" la care se referea erau un stil de exprimare artistică într-adevăr original. El l-a numit suprematism, o formă de abstractizare pură: un gen de pictură total non-descriptivă. Lucrările suprematiste ale lui Malevici constau în una sau mai multe forme geometrice bidimensionale pictate pe un fond alb. Fiecare pătrat, dreptunghi, triunghi sau cerc era pictat într-o culoare unitară – negru, roșu, galben sau albastru (şi uneori verde). Artistul spunea că elimină orice indiciu vizual ce trimite la lumea cunoscută pentru ca privitorul să se poată bucura de „experienţa non-obiectivităţii... de supremaţia sentimentului pur".

În stilul său caracteristic, Malevici a început cu un tablou „manifest" pentru a ilustra această nouă direcţie artistică. Inspirat de propriul element de decor din *Victorie asupra soarelui*, alesese o pânză de 75 cm^2, o acoperise cu vopsea albă, iar apoi pictase un pătrat mare şi negru în mijloc. A intitulat lucrarea *Ciornîi cvadrat* (*Pătrat negru*, 1915) (vezi fig. 15). Alegerea unui astfel de titlu literal, extrem de sec era un gest provocator. Îl provoca pe privitor să nu caute înţeles dincolo de tabloul însuşi. Nu mai era nimic altceva de „văzut" – tot ce trebuia să ştie se găsea în titlu şi pe pânză. Malevici spunea că „redusese totul la nimic".

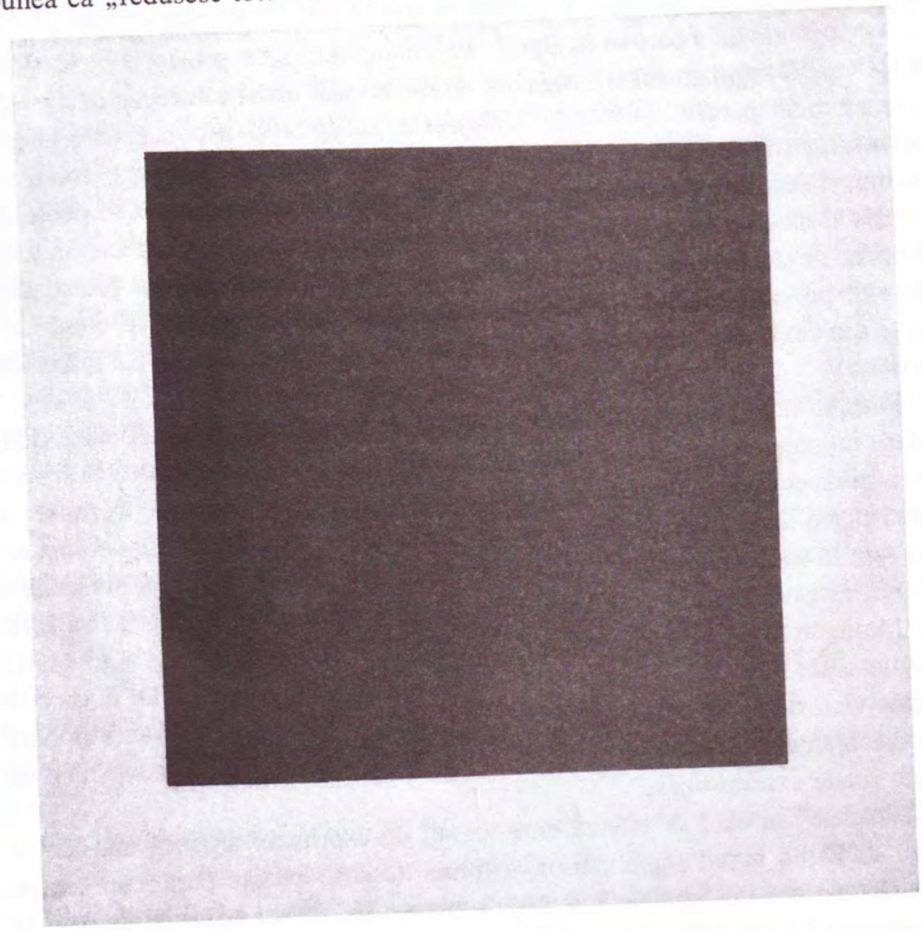
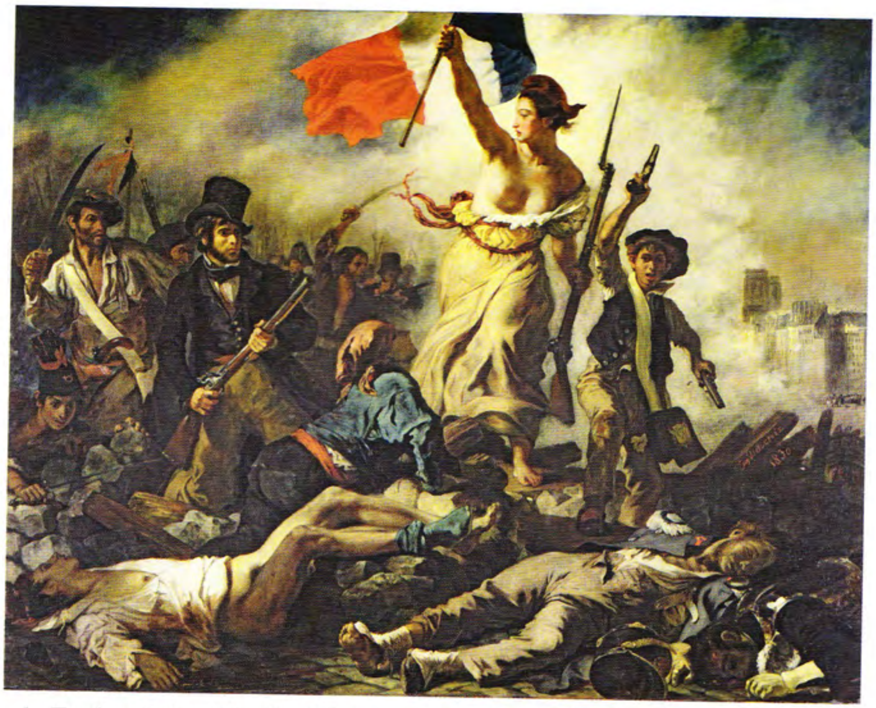
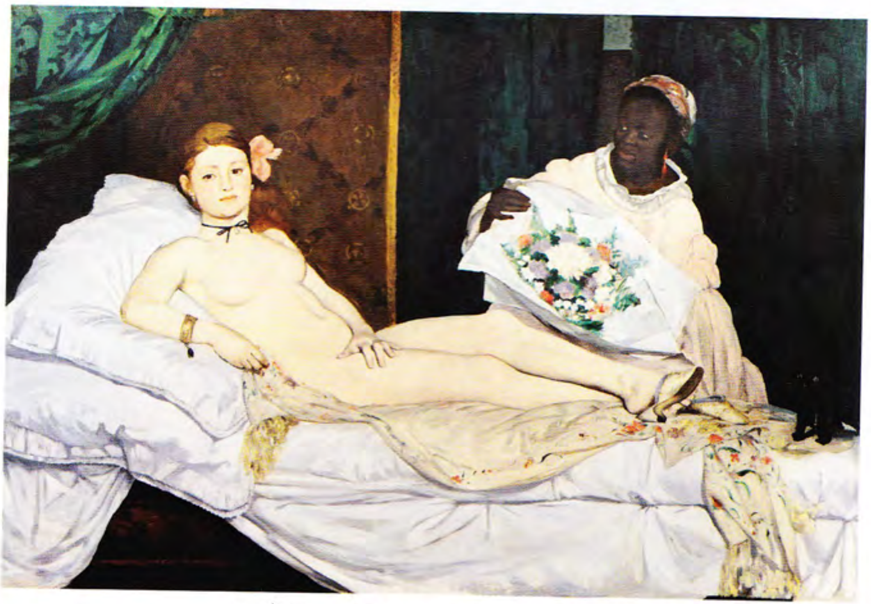


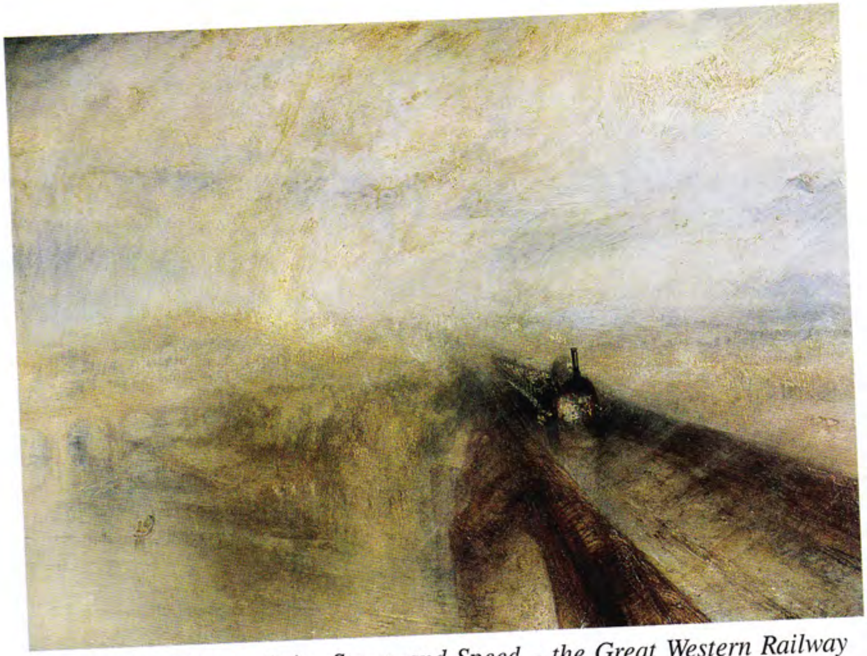
Fig. 15. Kazimir Malevici, *Ciornîi cvadrat* (*Pătrat negru*), 1915



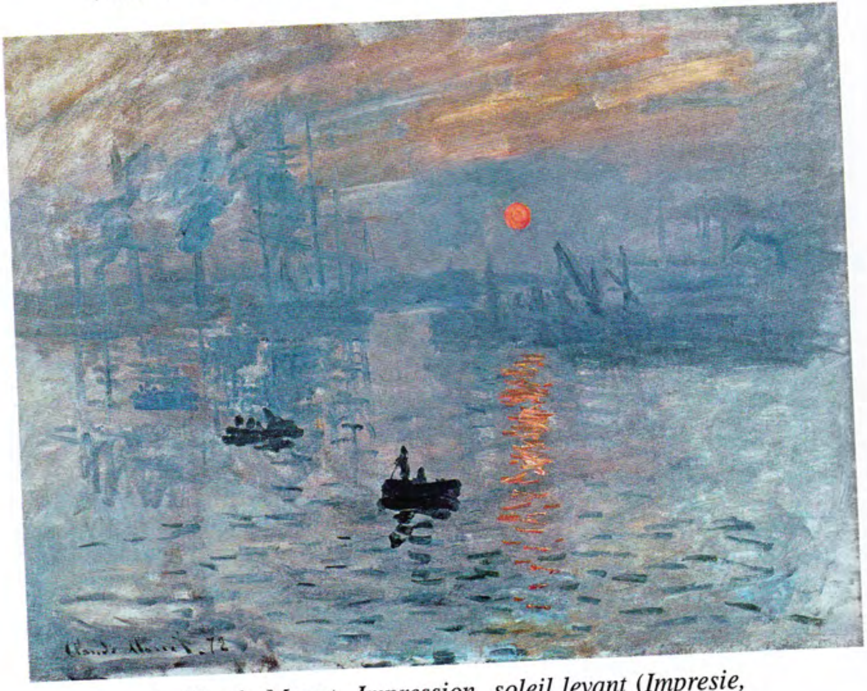
1. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (*Libertatea conducând poporul*, 1830)



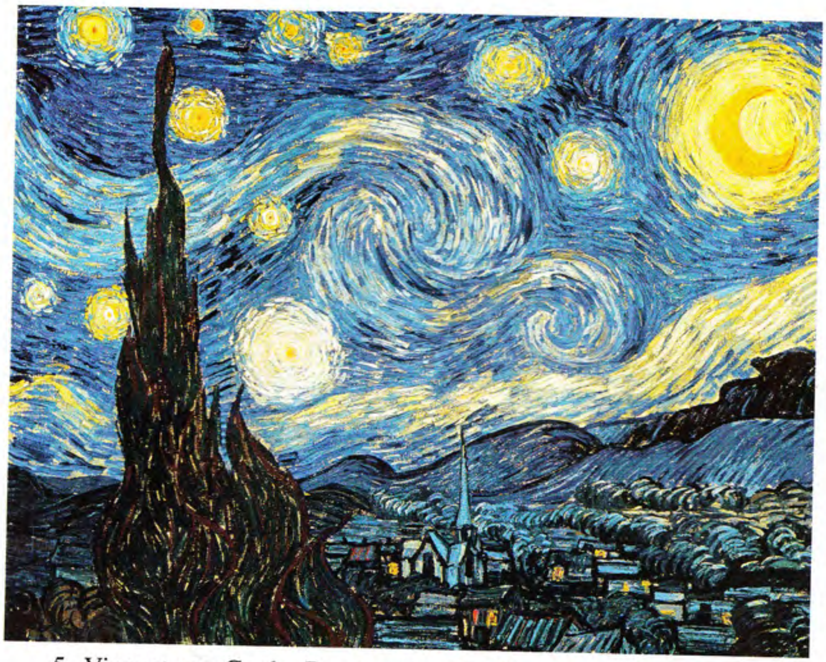
2. Édouard Manet, *Olympia* (1863)



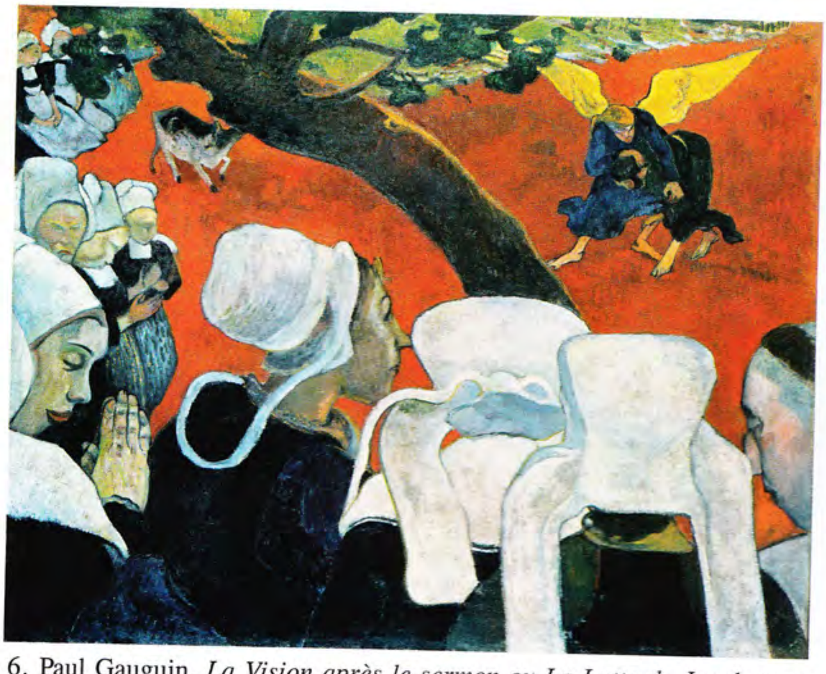
3. J.M.W. Turner, *Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway* (*Ploaie, aburi şi viteză – marea cale ferată din vest*, 1844)



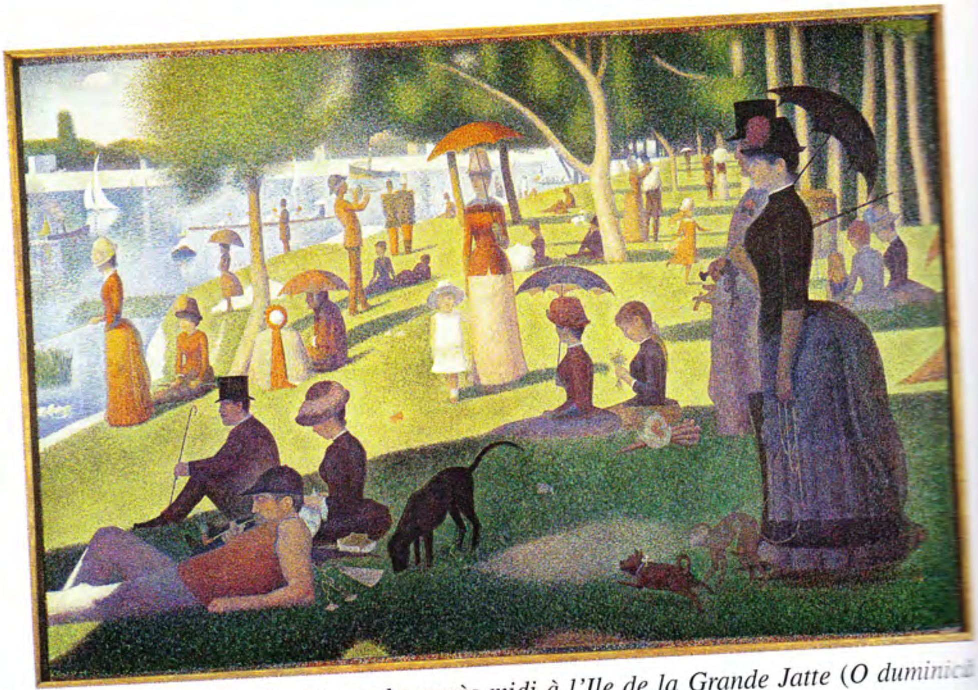
4. Claude Monet, *Impression, soleil levant* (*Impresie, răsărit de soare*, 1872)



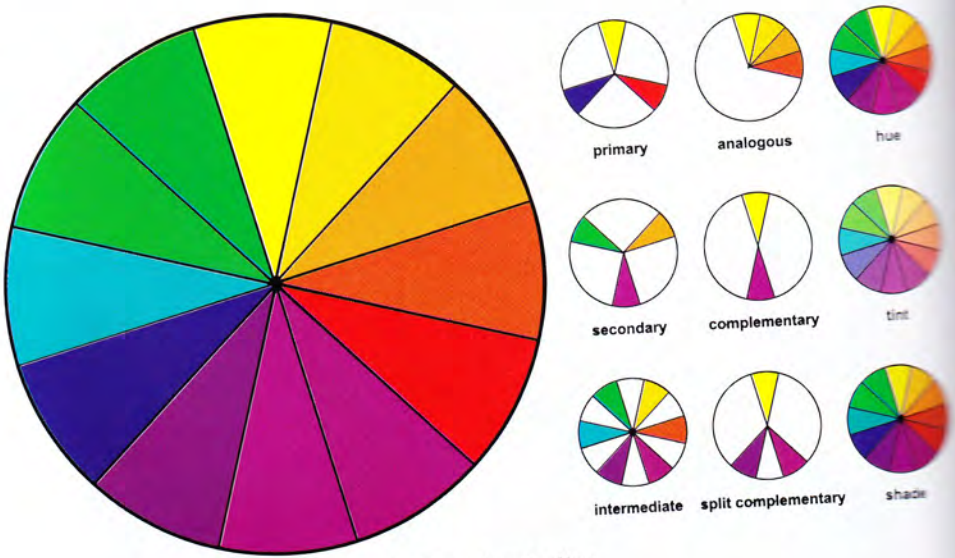
5. Vincent van Gogh, *De sterrennacht* (*Noapte înstelată*, 1889)



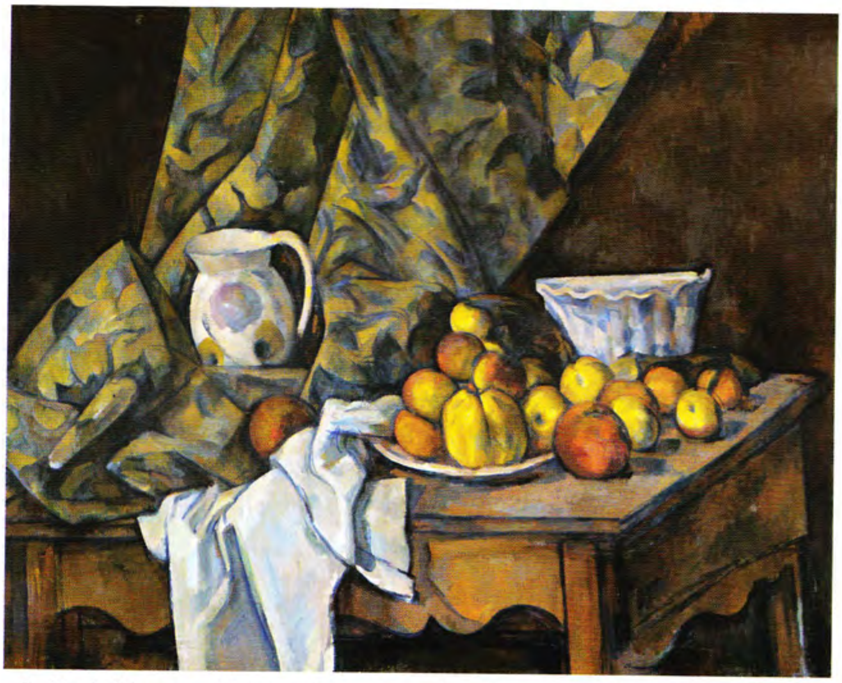
6. Paul Gauguin, *La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange* (*Viziunea de după predică sau Lupta lui Iacob cu îngerul*, 1888)



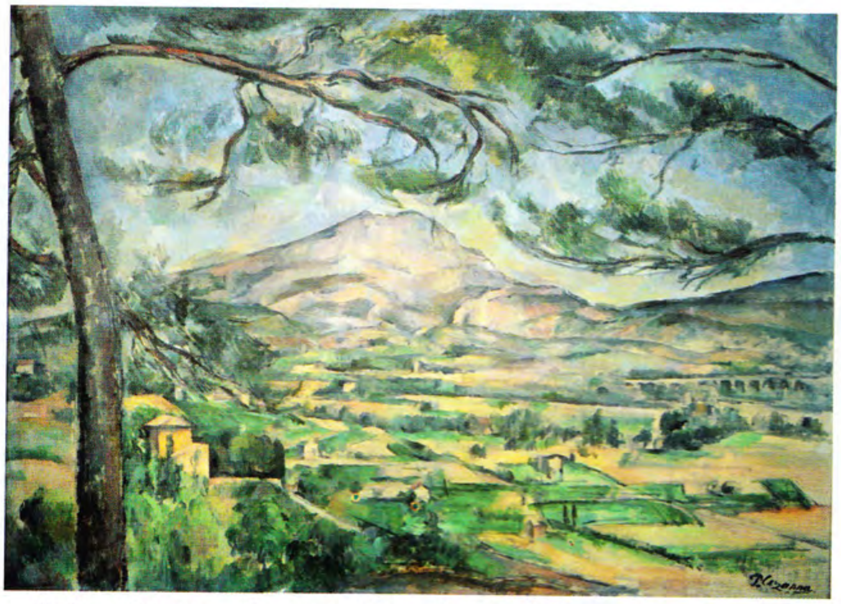
7. Georges Seurat, *Un Dimanche après-midi à l'Ile de la Grande Jatte* (*O duminic*
după-amiază pe insula Grande Jatte, 1884-1886)


primary
analogous
hue
secondary
complementary
tint
intermediate
split complementary
shade

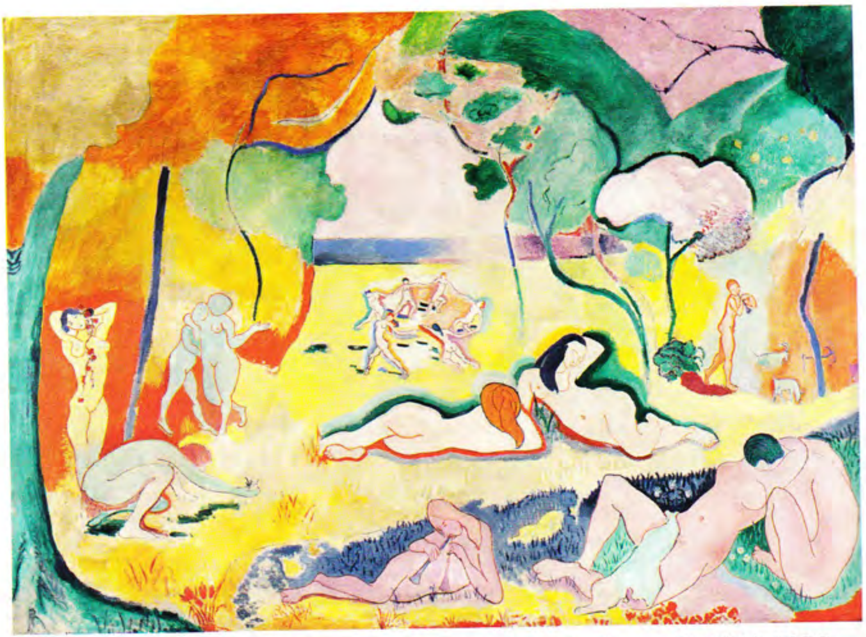
8. Cercul culorilor



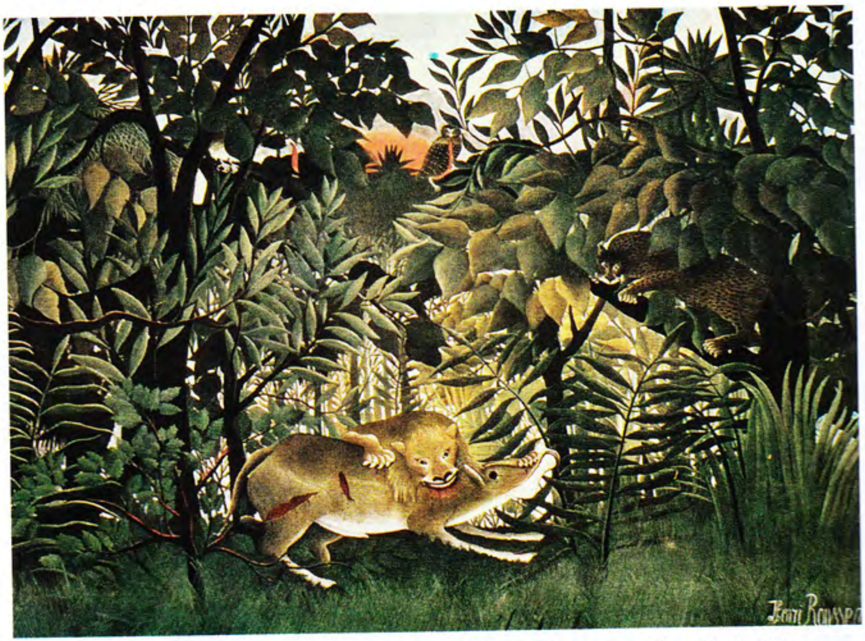
9. Paul Cézanne, *Nature morte avec des pommes et des pêches* (*Natură moartă cu mere şi piersici*, 1905)



10. Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (*Muntele Sainte-Victoire*, circa 1887)



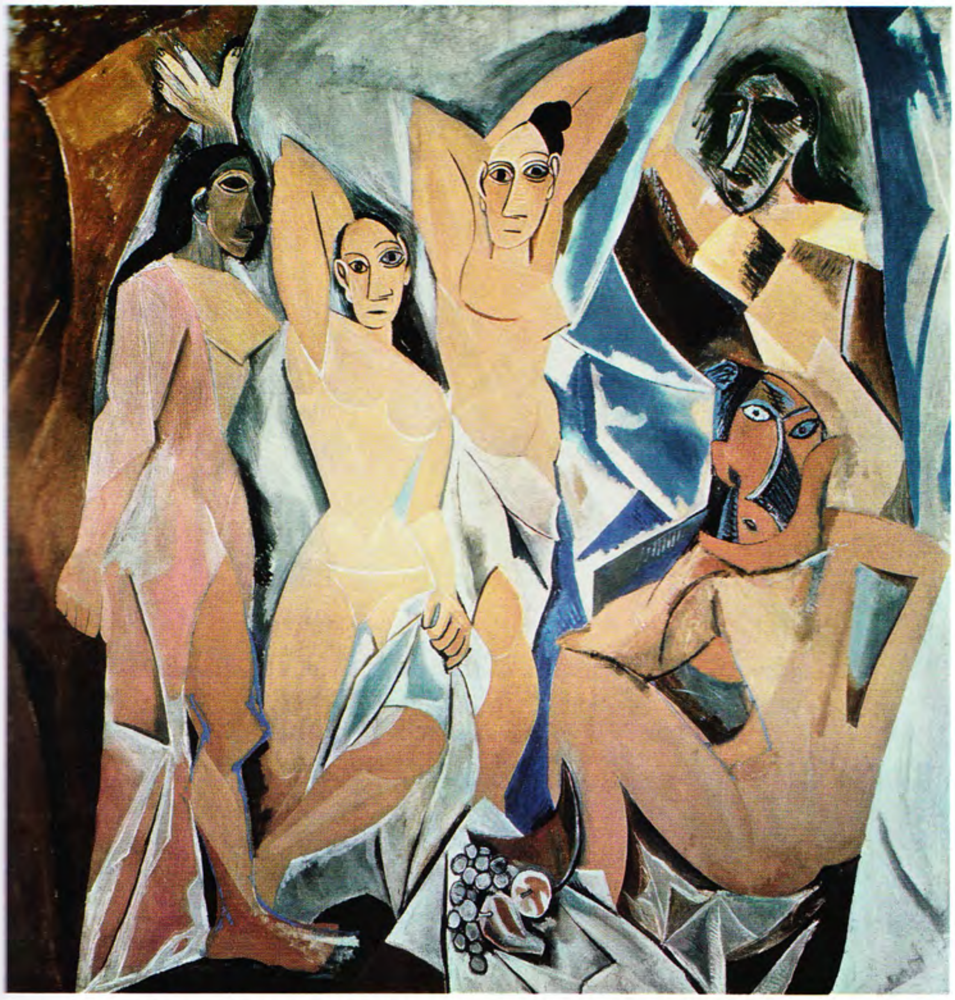
11. Henri Matisse, *Le Bonheur de vivre* (*Bucuria de a trăi*, 1905-1906)



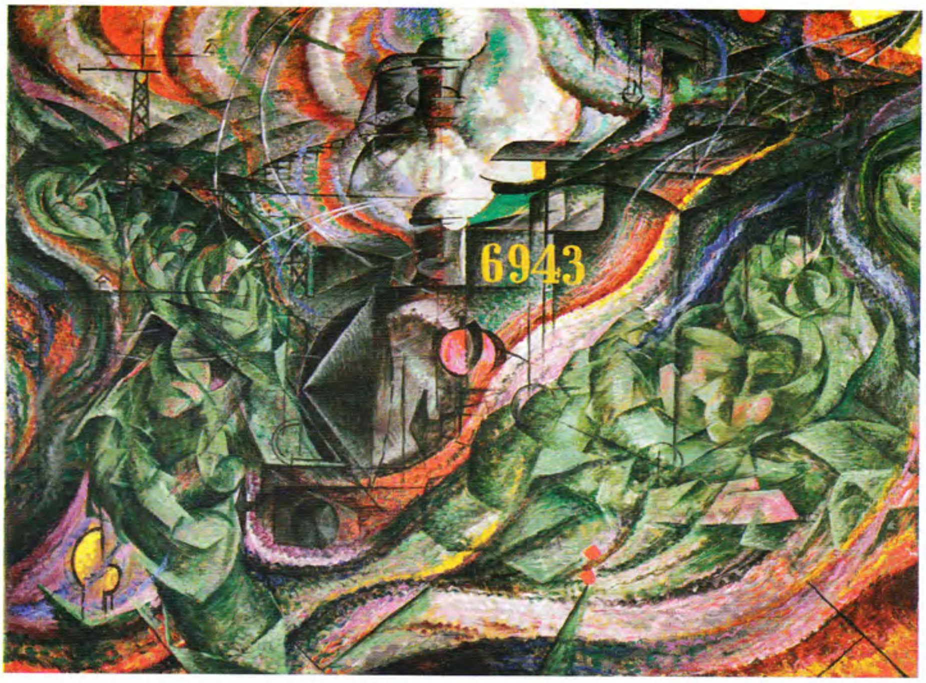
12. Henri Rousseau, *Le lion ayant faim se jette sur l'antilope* (*Leu înfometat aruncându-se asupra antilopei*, 1905)

06)

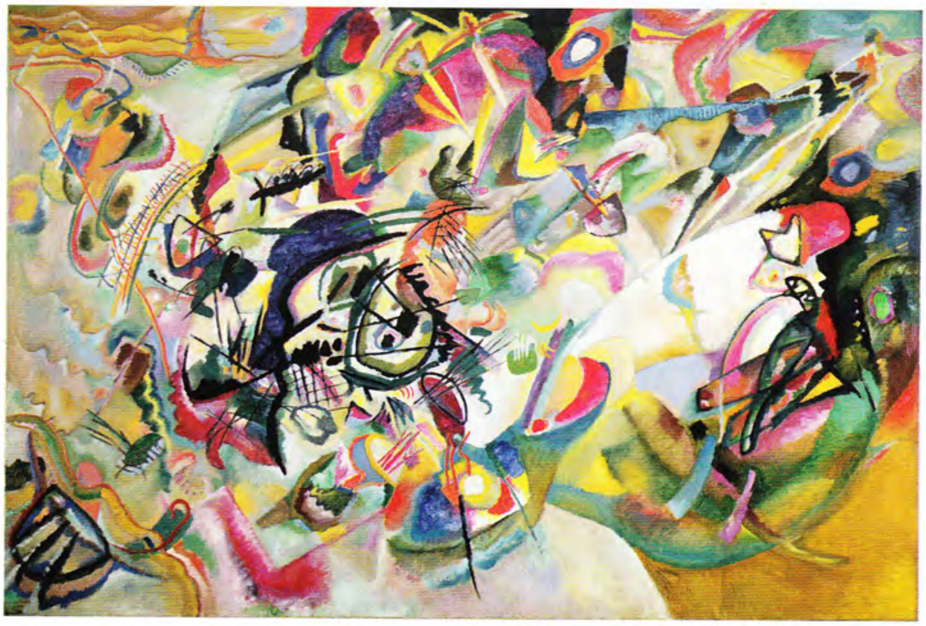
u



13. Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (*Domnişoarele din Avignon*, 1907)



14. Umberto Boccioni, *Stări de spirit I: Bun-rămas* (1911)



15. Wassily Kandinsky, *Composition VII* (*Compoziție VII*, 1913)

Voia ca oamenii să se uite cu atenţie la *Pătratul negru*. Să se gândească la relaţia şi echilibrul dintre marginea albă şi centrul negru; să se bucure de textura vopselei, să simtă lipsa de greutate a uneia din culori şi densitatea celeilalte. Spera chiar că aceste „tensiuni" din cadrul imaginii sale ultrastatice le-ar putea crea oamenilor o impresie de dinamism şi mişcare. Toate acestea erau posibile, în opinia lui Malevici, pentru că el „eliberase arta de povara obiectului". Eram acum liberi să vedem orice doream. *Pătratul negru* ar putea părea simplist, dar intenţiile lui Malevici erau complexe. Ştia că, deşi eliminase toate referinţele la lumea cunoscută, creierul privitorului va încerca să raţionalizeze tabloul: va încerca să găsească un sens. Dar ce sens puteai să găseşti? Oamenii aveau să revină, inevitabil, la faptul esenţial că era vorba despre un pătrat negru pe un fond alb. În mod conştient, creierul lor, frustrat, avea să se învârtă în cerc, ca un sistem de navigaţie prin satelit care caută semnal. Iar cât timp dura toată această confuzie, Malevici spera că, în adâncul psihicului privitorului, inconştientul va avea ocazia să acţioneze. Iar odată scăpat din închisoarea sa raţionalistă, inconştientul va putea să „vadă" că artistul reprezenta, în acest tablou mic, pătrat, simplu, întregul cosmos şi toată viaţa care există în el.

Malevici considera că tabloul său în două tonuri întruchipa pământul din univers, că era vorba despre lumină şi întuneric, despre viaţă şi moarte. Şi, la fel ca toate picturile sale suprematiste, această lucrare nu are nicio ramă, deoarece aceasta ar fi prea restrictivă, sugerând prea mult graniţele terestre. În schimb, fondul alb se contopeşte cu peretele alb pe care este pus tabloul pentru a crea impresia de infinitate. Pătratul negru pluteşte în spaţiu, nestingherit de atracţia gravitaţională: semnul unui cosmos ordonat sau al unei găuri în care a fost aspirată toată materia. În orice caz, era un salt în întuneric.

Suprematismul era un concept îndrăzneţ. Cel puţin tablourile abstracte ale lui Kandinsky erau o încântare pentru ochi, chiar dacă erau indescifrabile. Niciun om aflat în faţa uneia dintre *Compoziţiile* sale imense nu putea să nu fie impresionat de frumuseţea exploziei de culori care dansau pe pânză. Indiferent dacă le iubeşti sau le urăşti, nu e niciun dubiu că Wassily Kandinsky ştia să picteze cum puţini ştiau. Nu la fel era şi în cazul suprematismului lui Malevici.

Un pătrat negru pe o pânză albă? Hai să fim serioşi! Toţi am putea face asta. De ce eforturile sale sunt admirate şi valorează milioane de dolari în timp ce ale noastre ar fi considerate facile şi fără valoare? Oare motivul o fi, aşa cum spunea odată artista britanică Tracey Emin, ca reacţie la o acuzaţie similară privind una dintre lucrările sale, pur şi simplu că el a fost primul care a avut ideea asta?

Da, este şi ăsta un motiv. Gândirea originală este foarte importantă în artă. Plagiatul nu are nicio valoare intelectuală. Autenticitatea, da. În arta modernă e vorba despre inovaţie şi imaginaţie, nu despre statu-quo sau, mai rău, despre o imitaţie palidă. Mai e şi convingerea că ceea ce e rar valorează mulţi bani în societatea noastră capitalistă, guvernată de legile cererii şi ofertei. Dacă pui laolaltă aceste trei elemente - originalitate, autenticitate, raritate -, înţelegi de ce un *Pătrat negru* de Malevici valorează un milion de dolari, iar o variantă făcută de tine sau de mine, nu. Al lui este un obiect unic, important din punct de vedere istoric, care a avut un amplu impact asupra artelor vizuale.

Când cineva spune : „Asta arată *cool*", se referă deseori la ceva care a fost creat de un designer influenţat probabil de arta abstractă a lui Malevici. „*Look*-ul" lui Tom Ford, produsele Bang & Olufsen, coperţile casei de discuri Factory Records, logoul metroului londonez, Brasilia, piscinele fără margini : toate au la bază aceeaşi schiţă - arta abstractă geometrică a suprematismului. Înlătură dezordinea, simplifică forma, reduce paleta coloristică şi se axează pe puritatea formei. Nu putem să nu simţim că spaţiul, aspectul simplu, minimal denotă inteligenţă, seriozitate, modernitate şi sofisticare.

Şi totuşi, dacă ne uităm de la ce au pornit aceste designuri, *Pătratul negru* al lui Malevici, stăruie bănuiala că tabloul era - şi încă este - o păcăleală, o glumă : o prostie. Înţeleg de ce (deşi nu asta a fost intenţia artistului), deoarece artistul cere foarte mult de la privitor. Scepticismul care înconjoară *Pătratul negru* şi aproape toată arta abstractă care a urmat în acelaşi spirit este rezultatul faptului că Malevici a întors pe dos relaţia tradiţională dintre artist şi public.

În mod tradiţional, rolul artistului era să se supună. Pictorii şi sculptorii aveau menirea de a documenta, a inspira şi a înfrumuseţa, în numele establishment-ului şi al nostru. Noi ne bucurăm de poziţia privilegiată de a decide dacă artistul a făcut treabă bună când a înfăţişat o biserică/un câine/un papă. Chiar şi atunci când artiştii s-au răzvrătit împotriva academismului şi au urmat o direcţie proprie, creând tablouri din ce în ce mai puţin clare, tot noi eram în avantaj. Tot artistul trebuia să ne încânte sau să ne intrige cu o reprezentare a lumii cunoscute. Abstractizarea lui Kandinsky a adoptat o abordare în cadrul căreia pictorul avea un statut superior, cerându-ne să-i ieşim în întâmpinare. În schimb, Kandinsky ne promitea că va picta un tablou încântător, vibrant, sperând că noi vom rezista tentaţiei de a traduce culorile în obiecte sau teme cunoscute şi că ne vom lăsa transportaţi într-o lume imaginară, ca şi cum am asculta o creaţie muzicală.

Deşi, când era cazul, Kandinsky oferea suficiente indicii narative şi combinaţii rafinate de culori în picturile sale pentru ca oamenii să se poată bucura de tablouri ca atare, fără să trebuiască să-şi pună întrebarea : „Ce înseamnă toate astea ? ". Arta non-obiectuală a lui Malevici nu făcea astfel de concesii.

Confruntarea cu privitorul era fără niciun fel de menajamente, provocându-l pe cel care se uita la *Pătrat negru* să creadă că este mai mult decât un desen superficial în alb şi negru. „Culoarea şi textura în pictură sunt scopuri în sine", conchidea Malevici.

Îl transforma, efectiv, pe artist într-un şaman. Şi arta într-un joc al minţii în care artistul stabileşte toate regulile. Persoana care avea în mână pensula sau dalta de sculptor era acum figura dominantă în această relaţie, după ce îi aruncase mănuşa unui privitor care devenise acum subordonat şi vulnerabil, provocându-ne să avem o încredere oarbă. Ceea ce rămâne valabil şi astăzi : arta abstractă ne supune pe toţi riscului de a părea nişte fraieri, crezând în ceva ce nu există. Sau, desigur, respingând cu nepăsare o operă de artă revelatoare din cauză că nu avem curajul să credem.

Malevici a lucrat în secret la tablourile sale suprematiste în cei doi ani care au urmat premierei din 1913 a operei *Victorie asupra soarelui*. Spunea că „mă ajută să descopăr lucruri aflate încă în afara cunoaşterii". Ceea ce era o afirmaţie colosală. La fel ca şi declaraţia sa că „noul meu tablou nu aparţine numai pământului". În continuare se autointitula „preşedintele spaţiului cosmic" şi reflecta asupra ideii unui satelit suprematist care să „se rotească pe orbita lui, croindu-şi propriul drum". Şi cu toate că avea de făcut atâta treabă intergalactică, şi-a asumat şi sarcina de a „recodifica" lumea.

Comentariile sale, deşi excentrice, dezvăluie mentalitatea multora dintre artiştii şi intelectualii de la începutul secolului XX. Ideea de călătorie în spaţiul cosmic era încă de domeniul ştiinţifico-fantasticului, şi nu o realitate. Ideea de a călători dincolo de limitele planetei Pământ era o perspectivă tulburătoare, plină de posibilităţi nelimitate, care putea fi întoarsă pe toate părţile de sufletele optimiste înzestrate cu o imaginaţie bogată. Dar afirmaţiile lui Malevici au şi o latură mai capricioasă, mai puţin pozitivă. Ele fac aluzie la un sentiment tot mai acut de nelinişte în cadrul avangardei, legat de efectele secundare ale modernizării. Catastrofa Primului Război Mondial se desfăşura în faţa ochilor artiştilor ; se scindau comunităţi ; mureau milioane de oameni. Kandinsky, Malevici şi mulţi alţi artişti au considerat că obsesia societăţii faţă de materialism şi egoismul tot mai accentuat sunt cauzele haosului şi ale vărsării de sânge.

Malevici s-a gândit că era timpul pentru un nou început, pentru construirea unui ideal utopic : un sistem în care toată lumea putea trăi fericită până la adânci bătrâneţi. Contribuţia sa avea să fie o nouă formă de artă care va respecta legile universului şi care va crea ordine în tot acest haos global. Lucrarea lui intitulată *Suprematizm* (*Suprematism*, 1915) combină multe dintre temele recurente ale noii mişcări iniţiate de Malevici. E o pânză pe verticală pe care el a aranjat o serie de dreptunghiuri cu lăţimi şi lungimi variabile – unele atât de subţiri, încât par mai degrabă nişte linii drepte - pe un fond alb. Jumătăţii de sus a imaginii îi este imprimată o traiectorie diagonală îndreptată în jos prin intermediul unui dreptunghi mare, negru, care se lăţeşte puţin, coborând într-un unghi de 45 de grade. Nişte dreptunghiuri mai mici, albastre, roşii, verzi şi galbene, se suprapun cu această formă neagră. O linie neagră, subţire împarte imaginea în două. Dedesubtul ei se află un pătrat mic, roşu, pictat deasupra unor benzi groase, dreptunghiulare, galbene şi brune. Nu există niciun subiect recognoscibil din lumea reală ; tabloul se axează pe sentimentul pe care i-l trezeşte privitorului. Iar acest sentiment, datorită modului în care interacţionează formele pe vastul fundal alb, ar putea fi o reflectare a mişcării constante a vieţii de zi cu zi în univers. Fiecare bloc de culoare influenţează aspectul celorlalte - în acelaşi fel în care ne infuenţăm şi noi unul pe altul în activităţile noastre de zi cu zi. În ochii lui Malevici, suprematismul era artă pură, în care vopseaua de ulei dicta culoarea şi forma, şi nu nişte figuri copiate după natură.

Pânzele pe care Malevici le-a realizat între 1913 şi 1915 au fost incluse într-o expoziţie care între timp a devenit legendară. Era vorba despre o expoziţie de grup organizată la Petrograd (astăzi Sankt-Petersburg) şi intitulată *Ultima expoziţie futuristă : 0.10*, un titlu voit dramatic. Era un mesaj trimis lumii de artiştii experimentali ai Rusiei, anunţând sfârşitul futurismului italian (înainte de două puncte) şi începutul unei noi etape în arta modernă (*0.10*). Titlul *0.10* (sau *Zero-Zece*) a fost ideea lui Malevici. Se referă la cei zece artişti originali aleşi să-şi expună lucrările (au fost 14 în cele din urmă), care ajunseseră cu toţii la „zero". Adică, în jargonul lui Malevici, eliminaseră toate temele recognoscibile : nu înfăţişau nimic.

Malevici a prezentat câteva zeci dintre tablourile sale suprematiste, cu *Pătrat negru* la loc de cinste. Era aşezat aproape de tavan, sus, într-un colţ, poziţionat diagonal, transversal pe unghiul drept format de cei doi pereţi. Locul era important. Era o trimitere la statutul de icoană pe care îl atribuia Malevici tabloului, pentru că, în casele ruşilor ortodocşi, aşa se aşază icoanele religioase.

Printre ceilalţi artişti care au expus alături de Malevici era şi ucraineanul Vladimir Tatlin (1885-1953). Cei doi erau personalităţi respectate pe scena avangardei artistice. Amândoi erau membri influenţi ai Uniunii Tineretului, o societate a tinerilor scriitori, muzicieni şi artişti, cu sediul în Sankt-Petersburg. Îşi prezentaseră lucrările în aceleaşi expoziţii de grup. Şi Malevici, şi Tatlin aveau să fie cei care vor deschide calea spre arta non-obiectuală. Ar fi putut fi un fel de Braque şi Picasso ai Europei de Est, luptându-se eroic împreună pentru a fi deschizători de noi drumuri în domeniul artistic. Dar ei semănau mai degrabă cu ţarul Nicolae al II-lea şi bolşevicii. Invidia, rivalitatea şi diferențele artistice au condus la certuri aprinse și antipatie reciprocă. La momentul expoziției *0.10*, nu se puteau vedea în ochi unul pe celălalt.

Pe măsură ce se apropia vernisajul expoziției, creștea și nivelul ostilităților dintre ei. Fiecare și-a pregătit în secret lucrările pentru expoziție, ca nu cumva celălalt să-i fure vreo idee și, astfel, să primească mai multe laude. Presiunea pregătirilor de ultim moment a adăugat și un dram de paranoia la relația lor deja înveninată. Situație care s-a acutizat când Tatlin a descoperit că Malevici a pus *Pătratul negru* în colț. Tatlin și-a ieșit cu totul din fire.

Colțul era ideea lui. Crease anume o sculptură care să fie pusă în colțul încăperii, numită, destul de adecvat, *Contrarelief de colț* (1914-1915) (vezi fig. 16). Și iată că acum cel mai mare rival al său i-a furat ideea, diminuând impactul lucrării lui. A fost picătura care a umplut paharul. Astfel încât, ca toți bărbații în asemenea momente - chiar și artiștii avangardiști -, au ales să-și rezolve problema „după datină", luându-se la bătaie (istoria nu consemnează cine a câștigat).

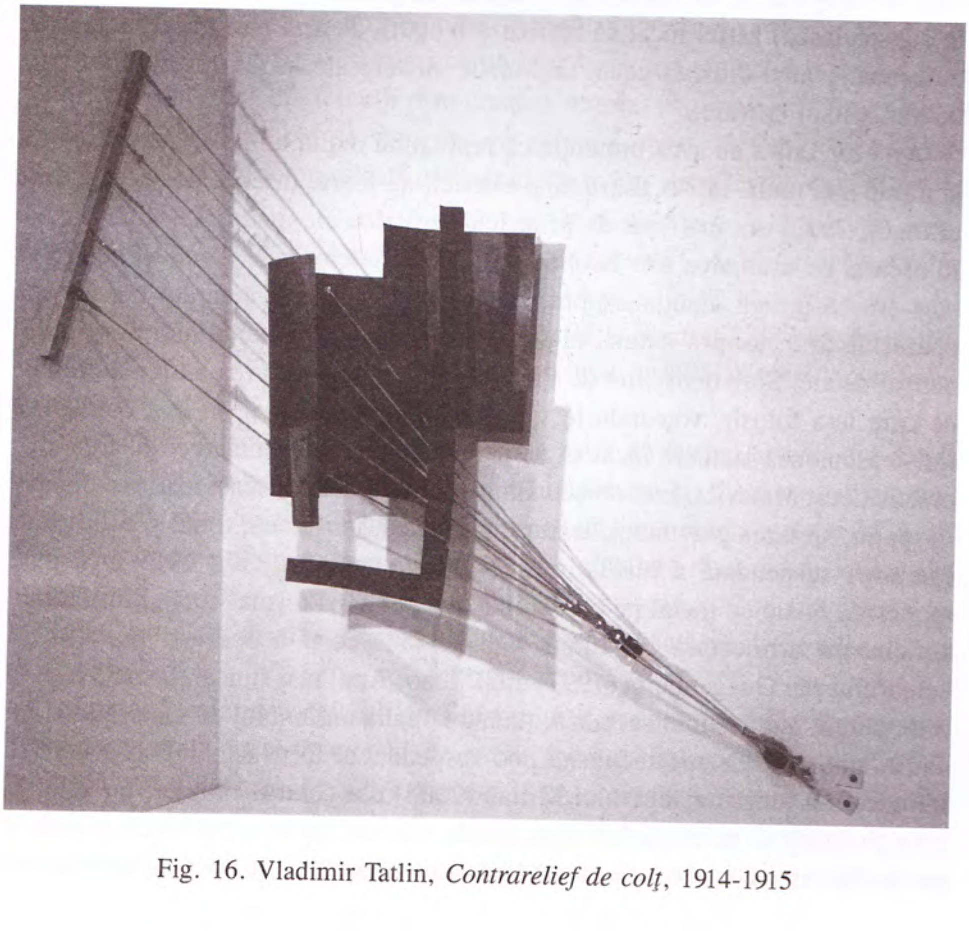


Fig. 16. Vladimir Tatlin, *Contrarelief de colț*, 1914-1915

Cât despre expoziţie, Malevici a avut mai mult succes. Suprematismul a fost lansat cu succes, iar *Pătrat negru* a fost vedeta expoziţiei - deşi cei mai mulţi vizitatori au rămas complet uluiţi. Dar asta s-a întâmplat atunci ; astăzi *Contrareliefurile de colţ* ale lui Tatlin sunt apreciate la adevărata lor valoare : o revelaţie sculpturală. Din tablă, cupru, sticlă şi gips, Tatlin a realizat mai multe astfel de construcţii stranii, instalate pe colţul încăperii, la nivelul pieptului. Fuseseră inspirate de vizita pe care o făcuse la atelierul lui Picasso din Paris în 1914, cu puţin timp înainte de izbucnirea războiului. Acolo a văzut montajele de *papier collé* ale spaniolului, inclusiv faimoasa *Chitară* (1912). Tatlin s-a gândit cum poate folosi această tehnică pentru a-şi crea propria artă - nu din fragmente de materiale găsite prin atelier, aşa cum făcuse Picasso, ci folosind materiale de construcţie moderne ca să-şi realizeze lucrările. Pentru Tatlin, aceasta avea logică din punct de vedere artistic şi politic. Sticla, fierul şi oţelul reprezentau viitorul în epoca industrială inspirată de bolşevici în Rusia. El era convins că poate să le pună cap la cap (să le construiască) astfel încât să realizeze o operă de artă mai interesantă, mai puternică şi mai cinstită decât tablourile austere ale lui Malevici, încărcate de simbolism cosmic.

Arta lui Tatlin nu avea pretenţia că reprezintă o altă lume. Era ceea ce era, şi nimic mai mult. Într-o abordare a esteticii nu foarte diferită de aceea a unui arhitect, Tatlin era interesat de proprietăţile fizice ale materialelor pe care le folosea şi de aranjarea lor. Scopul tridimensionalelor sale *Contrareliefuri de colţ* era să atragă atenţia asupra felului în care era structurată construcţia operei de artă, asupra naturii materialelor şi asupra volumului şi a spaţiului ocupat de ele. Spre deosebire de Picasso, nu a modificat prea mult materialele pe care le-a folosit, vopsindu-le sau pregătindu-le, şi nici nu le-a configurat într-o asemenea manieră încât să fie percepute ca reprezentând ceva. Deşi mai practic decât Malevici, non-obiectualitatea sa viza cam aceleaşi lucruri : obiecte în spaţiu, sfidarea gravitaţiei, textura, greutatea, tensiunea, tonul şi echilibrul. Lucrarea suspendată a lui Tatlin, *Contrarelief de colţ*, din 1915 încă pare modernă. Foaia de metal pe care a îndoit-o pentru a forma sfere şi linii curbe anticipează arhitectura lui Frank Gehry, în special acoperişul unduitor al celebrului său Guggenheim (1997) din Bilbao. Apoi mai sunt şi sârmele întinse între pereţi, care se intersectează, ţinând laolaltă ansamblul de materiale al lui Tatlin, amintind de spectaculosul pod suspendat al lui Norman Foster care se întinde de-a lungul viaductului Millau (2004) din centrul Franţei. Iar felul în care ciudatele *Contrareliefuri de colţ* stau suspendate în aer duce cu gândul la un satelit care se învârte pe orbită în jurul Pământului. Şi încă nu am început să vorbesc despre felul cum au influenţat viitorul artei. Tatlin a reconceput noţiunea de *sculptură*. Realizase o operă tridimensională, care, pentru prima dată, nu încerca să copieze sau să caricaturizeze viaţa reală, ci era un obiect separat, care trebuia apreciat în funcţie de regulile sale. Nu era pus pe un piedestal, nu te puteai plimba în jurul lui şi nu avea nimic din soliditatea pietrei sau a alamei.

ADN-ul *Contrareliefurilor de colţ* ale lui Tatlin se regăseşte în sculpturile abstracte ale Barbarei Hepworth şi ale lui Henry Moore, în piesele minimaliste cu lumină fluorescentă ale lui Dan Flavin şi în celebra grămadă de cărămizi folosite de Carl Andre. Fără îndoială, titlul expoziţiei era corect ; ea semnala într-adevăr sfârşitul futurismului.

Expoziţia a lansat în lume suprematismul lui Malevici şi constructivismul lui Tatlin, deşi, în cazul mişcării lui Tatlin, ea a fost numită şi lansată oficial astfel abia în 1921, prin intermediul Manifestului constructivist. Dar termenul *constructivism* plutea în aer încă din 1917, când maliţiosul Malevici a afirmat, în batjocură, că asta e o „artă de construcţie".

Avangarda rusă a îndreptat arta pe un nou făgaş în momentul în care Lenin schimba şi el lumea din temelii prin crearea statului său socialist. Dogmaticul politician avea câte ceva de spus despre aproape orice, inclusiv despre artă. În primul rând, arta practicată de occidentali era decadentă, capitalistă şi burgheză. În noua Rusie sovietică, a proclamat el, arta trebuia să aibă un scop. Trebuia să fie „inteligibilă pentru milioane de oameni", să slujească nevoilor poporului şi ale regimului. Tatlin, instalat într-o funcţie înaltă în cadrul academiei de artă, îmbrăţişase şi el această cauză. La fel şi confraţii săi constructivişti Liubov Popova (1889-1924), Aleksandr Rodcenko (1891-1956) şi Aleksandra Ekster (1882-1949).

Formând o alianţă neobişnuită în istoria artei moderne, artiştii din Rusia erau în mod sincer de partea orânduirii, nu împotriva ei. Şi ce modalitate mai bună pentru bolşevici de a-şi promova noul stil de viaţă radical progresist decât să-i accepte pe artiştii radicali şi progresişti ai ţării ? Sarcina artiştilor era simplă : să creeze o identitate vizuală a comunismului. Constructiviştii au acceptat, astfel încât arta avangardistă a rămas asociată pentru totdeauna cu stânga politică.

Au creat idealului utopic al comunismului o imagine uşor de recunoscut, de o asertivitate încrezătoare şi de mare forţă psihologică. Pornind de la lucrările non-obiectuale ale lui Tatlin din 1915, constructiviştii au definit rolul artistului în cadrul comunităţii. Ideea de intelectual cu capul în nori care creează opere misterioase ce nu spun nimic nimănui, cu excepţia unui grup restrâns şi elitist, nu mai mergea. Rolul lor era să creeze o legătură între artă şi oameni, să se pună în serviciul lor. Ceea ce însemna să fie mai mult decât artişti. În 1919 s-a afirmat că „artistul este acum doar constructor şi tehnician, lider şi şef de echipă". Şi într-o anumită măsură chiar asta erau – şi profesori.

Proiectul lor era egalitarist. Şi în sfârşit artistele nu mai erau retrogradate la rolul de actori secundari, ci deţineau poziţii importante în centrul mişcării. Liubov Popova, Aleksandra Elkster şi soţia lui Rodcenko, Varvara Stepanova (1894-1958), au jucat un rol major în definirea, dezvoltarea şi crearea artei constructiviste. Popova a oferit una dintre primele definiţii ale practicii lor: „Construcţia în pictură este suma energiei părţilor ei".

Ei susţineau că până şi rolul pânzei unui artist se schimbase şi că aceasta trebuia acum să fie apreciată pentru valoarea ei artistică intrinsecă: un material „concret" pe care era pictată construcţia figurilor lor geometrice. Constructiviştii foloseau termenul *faktura* pentru a-şi descrie practica de accentuare şi demonstrare a proprietăţilor inerente ale materiilor prime din care erau realizate tablourile lor. Pânza, vopseaua, şipcile de lemn pe care era prinsă pânza aveau acum un statut superior, ca parte a unei opere de artă construite.

Pasiunea lor pentru materiale şi tehnologie i-a făcut să devină foarte interesaţi de arhitectură. Unii spuneau chiar că sunt artişti-ingineri – printre ei şi Tatlin. Iar mişcarea este astăzi cunoscută mai ales datorită unei clădiri pe care a proiectat-o el, dar care nu a fost construită niciodată. În prezent e cunoscută pur şi simplu ca Turnul lui Tatlin (vezi fig. 17). Dacă a existat vreodată un proiect care să surprindă perfect ambiţia unei mişcări artistice, acesta a fost turnul său spiralat: o structură din sticlă, fier şi oţel, înaltă de 400 de metri, care urma să declare lumii întregi că Uniunea Sovietică era mai mare, mai bună şi mult mai modernă decât orice alt loc (mai ales decât Parisul, cu neînsemnatul său Turn Eiffel de numai 300 de metri).

Viziunea artistului rus nu se limita însă la dimensiunea şi materialele turnului. Urma să fie numit „Monumentul Internaţionalei a III-a": cartierul general mondial al comunismului. Era menit să fie construit pe malul fluviului Neva, în Sankt-Petersburg, iar cadrul exterior al clădirii, ce semăna cu o schelărie conică înclinată, era îndreptat în sus şi către lume într-un unghi agresiv, dar stilat de 60 de grade. Avea trei niveluri, constituite din forme geometrice tipic constructiviste. La bază era un cub, care, spunea Tatlin, urma să se rotească în jurul axei sale o dată pe an. Deasupra a plasat o structură mai mică, piramidală, care urma să se rotească o dată pe lună. Iar în vârf turnul urma să aibă un nivel de formă cilindrică, de unde se vor transmite mesaje de propagandă către întreaga lume. Acesta urma facă o rotaţie de 360 de grade în fiecare zi.

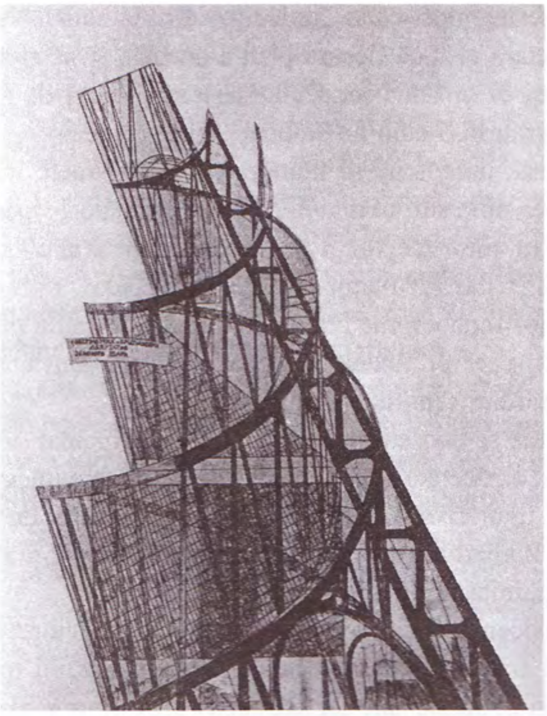


Fig. 17. Vladimir Tatlin, *Monument pentru Internaţionala a treia (Turn)*, 1919-1920

Tatlin nu considera că turnul său este o operă de artă, ci un proiect serios al unei clădiri. Merită +10 pentru efort şi ingeniozitate, 8 pentru proiectare (oare chiar putea fi construit? - probabil că nu) şi 4 pentru sincronizare. A terminat proiectul în 1921, care nu era un an potrivit pentru un proiect măreţ în Rusia. Ţara era afectată de secetă, recolte slabe şi foamete cu efecte catastrofale. Mureau milioane de oameni, iar Turnul lui Tatlin nu numai că nu era o prioritate, ci probabil era de-a dreptul o prostie. A fost pus în *standby* - şi aşa a rămas pentru totdeauna.

Între timp, ceilalţi constructivişti pregăteau o expoziţie intitulată *5 × 5 = 25*. Cu trimitere la titlul lui Malevici, *0.10*, această expoziţie organizată la Moscova în anul 1921 cuprindea cinci opere de artă realizate de cinci artişti constructivişti. Participau vechii acoliţi ai lui Tatlin, Rodcenko şi Popova, dar nu şi el însuşi. Rodcenko a expus un triptic intitulat *Culoare roşie pură*, *Culoare albastră pură* şi *Culoare galbenă pură* (1921), care poartă titlul colectiv *Ultimul tablou* sau *Moartea picturii*. Fiecare pânză monocromă era pur şi simplu acoperită cu culoarea din titlu, ca o bucată de mochetă. După cum spunea

Rodcenko, asta se întâmplă când „reduci pictura la concluzia ei logică". „Eu am afirmat", declara el, „că fiecare plan e un plan şi nu trebuie făcută nicio reprezentare. Aici se termină totul". Descrierea operei de artă era corectă; concluziile sale erau însă cum nu se poate mai greşite.

Acele trei pânze monotone se numără printre primele ilustrări a ceea ce avea să vadă lumea din ce în ce mai mult în anii următori: pânze pictate într-o singură culoare. În viitor ele vor fi prezentate drept artă conceptuală, ceea ce era o altă abordare, dar rezultatul era acelaşi. Aşadar, prin ce se deosebeşte finalitatea pânzelor monocrome ale lui Rodcenko de cea a pânzelor expresionismului abstract, care pretindea că include şi o dimensiune spirituală ce îi poate trezi privitorului sentimente profunde?

Ei bine, nu prea se deosebeşte prin nimic. În principal, totul se rezumă la intenţia artistului. Rodcenko spune că pânzele lui pictate integral într-o singură culoare sunt non-figurative şi că nu sunt decât nişte bucăţi de material vopsite, în timp ce Mark Rothko afirmă că pânza sa monocromă e mult mai mult decât atât; că are o anumită profunzime mistică, emoţională şi spirituală.

Intenţia lui Rodcenko era să conteste sistemul de convingeri pe care îl ţesuse Malevici în jurul artei sale non-obiectuale. Suprematistul îi spunea privitorului că triunghiurile şi pătratele sale nu sunt doar nişte simple elemente de design grafic plăcute ochiului; că arta sa conţinea sensuri ascunse şi adevăruri universale. Aşa cum am menţionat mai sus, această abordare se bazează pe convingerea privitorului că artistul este înzestrat cu un talent şi o percepţie speciale. Dar Rodcenko afirma că tablourile sale constructiviste nu sunt nişte opere de artă speciale sau transcendentale. De fapt, nici măcar nu le considera obiecte de artă, spunând că erau parte a studiului său continuu privind calităţile materialelor, scopul fiind construirea unor produse.

În 1921 Rodcenko a anunţat oficial intrarea în scenă a constructiviştilor printr-un manifest. Aproape imediat după aceea a conceput încă un manifest care proclama „moartea artei", afirmând că aceasta este „burgheză". Pentru ca poziţia lui – şi cea a confraţilor săi constructivişti – să fie înţeleasă clar, se impunea o schimbare de nume. De acum înainte urmau să fie cunoscuţi sub numele de productivişti. Odată ce acest detaliu administrativ a fost pus la punct, ei au părăsit turnul de fildeş al artei şi au început să facă lucruri utile: au devenit designeri, îndeplinind cererea lui Lenin de a aduce o mai mare contribuţie societăţii. Concepeau afişe, fonturi, cărţi, haine, mobilă, clădiri, decoruri de teatru, tapete şi produse de uz casnic. Au fost foarte prolifici. Au aplicat în designul grafic paleta de culori, formele geometrice şi calităţile structurale pe care le dezvoltaseră în cadrul artei lor constructiviste. Recunoşti imediat roşul strident, albul şi negrul afişelor lor. La fel şi fonturile lor îngroşate, pătrăţoase şi hainele cu modele.

Liubov Popova a creat şi designul unor rochii elegante, împodobite cu cercuri verzi sau albastre, pe care le-ar fi putut purta şi fetişcanele pe care le întâlneai prin cluburile de jazz din Montmartre până în Manhattan (vezi planşa 17). Aleksandr Rodcenko a devenit un maestru al artei tipografice şi al designului grafic. Coperta sa pentru cartea lui Lev Troţki *Voprosîi bîta* (*Întrebări din viaţa de zi cu zi*, 1923) denotă puternica influenţă a artei non-obiectuale a lui Malevici şi Tatlin. În centru este desenat un pătrat mare, roşu pe fond alb. Este tăiat pe mijloc de două semne de întrebare : unul mai mare, negru, de sus până jos, şi altul mult mai mic, alb, în interiorul primului, ca un ecou slab. În partea de sus şi în cea de jos compoziţia este încadrată de nişte linii groase, roşii şi negre.

E o imagine care atrage atenţia. Dar nu la fel de memorabilă ca afişul realizat de El Lisiţki (1890-1941), care făcuse studii de arhitectură înainte de a cădea sub vraja suprematismului lui Malevici. Maturizarea artistică a tânărului Lisiţki a fost influenţată de fervoarea Rusiei postrevoluţionare. Ţara fusese cuprinsă de războiul civil cu Garda Albă antibolşevică, ce căuta să înlăture de la putere guvernul socialist al lui Lenin. Lisiţki a vrut să-şi aducă şi el contribuţia, sprijinind cauza bolşevică. Aşa că a făcut un afiş care folosea formele geometrice, planurile suprapuse şi combinaţia negru-alb-roşu ale suprematismului. *Să-i batem pe albi cu icul roşu* (1919) (vezi planşa 16) a devenit între timp unul dintre cele mai emblematice afişe realizate vreodată. Auster şi clar, este o ilustrare a felului în care arta poate fi folosită în scopuri propagandistice. Lisiţki a împărţit imaginea în două pe diagonală, o jumătate fiind albă, cealaltă neagră. În jumătatea albă este desenat un triunghi mare, roşu, bidimensional, al cărui vârf ascuţit trece de graniţa dintre negru şi alb, pătrunzând în cercul alb care domină jumătatea neagră. Din vârful triunghiului se rup nişte cioburi roşii, care zboară prin spaţiul negru din jurul cercului alb.

E interesant de văzut cum formele şi stilul artei non-figurative sunt folosite într-o manieră extrem de simbolică, figurativă. Lisiţki le-a încorporat pentru a spune o poveste adevărată a lumii, cu o directeţe izbitoare, sugerând că Malevici şi Tatlin aveau dreptate : aceste forme aparent banale chiar declanşează o reacţie emoţională din partea privitorului atunci când sunt dispuse într-un mod echilibrat şi cu îndemânare. Imaginea şi stilul lui Lisiţki au influenţat mai apoi numeroşi designeri şi mai multe grupuri pop. Membrii grupului Kraftwerk, pionierii germani ai muzicii electronice, s-au inspirat foarte mult din estetica suprematismului şi a constructivismului în realizarea celebrei coperte a albumului *Man-Machine* (*Omul-maşină*, 1978). Iar cei din trupa scoţiană Franz Ferdinand au ales o pastişă directă după Rodcenko/Lisiţki atunci când au

11

Neoplasticismul: blocajul 1917-1931

Există momente când aceia dintre noi implicaţi în domeniul artelor spun şi scriu nişte absurdităţi afectate. Asta-i realitatea : starurile rock devastează hoteluri, sportivii se accidentează, cei din domeniul artei spun tâmpenii. Printre principalii vinovaţi se numără curatorii muzeelor, care au tendinţa de a scrie pasaje uşor pompoase, total neinteligibile în ghidurile expoziţiilor şi pe panourile din galerii. În cel mai bun caz, discursul lor despre „juxtapuneri incipiente" şi „praxisul pedagogic" îi bagă în ceaţă pe vizitatori ; în cel mai rău caz, îi umileşte, îi derutează şi le taie pentru totdeauna cheful de artă. Nu e bine. Dar, din experienţa mea, pot spune că curatorii nu încearcă să fie în mod voit obtuzi ; sunt nişte oameni talentaţi care deservesc o clientelă din ce în ce mai largă.

Muzeele sunt instituţii savante pline de oameni foarte inteligenţi, unde descoperi adesea că până şi paznicii şi chelnerii de la cafenea au doctorate în istoria artei obţinute la o universitate de renume. Atmosfera din aceste instituţii e competitivă din punct de vedere intelectual, iar tachinările şi remarcile sarcastice despre cine ştie ce aspect pictural ezoteric sunt la ordinea zilei. Şi nu poţi face asta decât dacă cunoşti tot felul de amănunte ; de exemplu, că Rothko a folosit un vernis care conţinea răşină de dammar, ou şi ultramarin sintetic în ultimele sale lucrări.

Se spune că istoria artei nu este suficientă pentru toţi istoricii artei, ceea ce explică într-o anumită măsură de ce oamenii care lucrează în muzee se cramponează aşa de tare de detalii exacte. Multe opere de artă au fost studiate şi răs-studiate, până când nu a mai rămas nimic de spus despre ele, aşa că există prea multe informaţii. Bietul curator de la muzeu trebuie să asimileze toate aceste informaţii şi apoi să adauge şi nişte idei proprii ca să nu fie acuzat de plagiat de către alţi specialişti din domeniu. Apoi curatorul trebuie să exprime folosească referinţe muzicale. Mondrian l-a intitulat „Dialog despre noua plastică" (1919) ; începe cam aşa :

A : *Un cântăreţ*
B : *Un pictor*

A : Îmi plac mult lucrările tale mai vechi. Pentru că înseamnă atât de mult pentru mine, aş vrea să înţeleg mai bine cum pictezi acum. Nu pricep nimic din dreptunghiurile astea. Ce urmăreşti cu ele ?
B : Noile mele tablouri au acelaşi scop ca şi cele de dinainte. Toate au *acelaşi* scop, dar lucrările mele mai recente îl scot mai clar în evidenţă.
A : Şi care e scopul acesta ?
B : De a exprima plastic anumite *relaţii* prin opoziţiile de la nivelul culorii şi liniei.
A : Dar lucrările tale mai vechi nu reprezentau *natura* ?
B : Mă exprimam *prin intermediul* naturii. Dar, dacă eşti atent la evoluţia lucrărilor mele, vei vedea că ele au abandonat progresiv aspectul natural al lucrurilor şi au pus din ce în ce mai mult accent pe exprimarea plastică a relaţiilor.
A : Atunci, crezi că aspectul natural zădărniceşte exprimarea plastică a relaţiilor ?
B : Trebuie să admiţi că, dacă două cuvinte sunt cântate cu aceeaşi forţă, cu aceeaşi intensitate, fiecare îl atenuează pe celălalt. Nu se pot exprima cu aceeaşi determinare şi aspectul natural, aşa cum este el vizibil, şi relaţiile plastice. În forma naturalistă, în culoarea naturalistă şi în desenul naturalist, relaţiile plastice sunt ascunse. Pentru a fi exprimate plastic, într-un mod hotărât, relaţiile trebuie să fie reprezentate numai prin culoare şi linie.

Şi continuă tot aşa, turuind despre relaţii şi plastică. În apărarea sa, trebuie să menţionez însă că Mondrian îşi asumase o sarcină foarte dificilă : să explice ceva care era cu totul nou şi necunoscut. Structura şi tonul textului sugerează că artistul olandez considera într-adevăr că este un fel de profesor, că trebuie să ofere explicaţii – un individ a cărui misiune este să ne explice nouă, celorlalţi, sensul vieţii.

Când Mondrian se referă la „plastică", se referă la artele plastice : un termen formal care înseamnă pictură şi sculptură – când materialelor le e dată o formă sau sunt modelate. Viziunea sa era o nouă (neo) abordare a artelor plastice (plasticism), bazată pe relaţii universale. La fel ca Malevici, Mondrian simţea că poate dezvolta o formă de pictură care să distileze tot ceea ce cunoaştem şi simţim într-un singur sistem simplificat, anulând astfel marile conflicte ale vieţii. Malevici a făcut acest lucru ca reacţie la Rusia revoluţionară ; imboldul lui Mondrian a venit din măcelul Primului Război Mondial. Şi-a conturat ideile unei noi arte – neoplasticismul – în timp ce războiul făcea ravagii, între 1914 şi 1918. Intenţia sa era de a ajuta societatea să o ia de la capăt cu o nouă atitudine, în care unitatea era prioritară, nu individualismul. Scopul său era să „exprime plastic ceea ce au în comun toate lucrurile, nu ceea ce le separă".

folosească referințe muzicale. Mondrian l-a intitulat „Dialog despre noua plastică" (1919) ; începe cam așa :

> *A* : *Un cântăreț*
> *B* : *Un pictor*
>
> A : Îmi plac mult lucrările tale mai vechi. Pentru că înseamnă atât de mult pentru mine, aș vrea să înțeleg mai bine cum pictezi acum. Nu pricep nimic din dreptunghiurile astea. Ce urmărești cu ele ?
> B : Noile mele tablouri au același scop ca și cele de dinainte. Toate au *același* scop, dar lucrările mele mai recente îl scot mai clar în evidență.
> A : Și care e scopul acesta ?
> B : De a exprima plastic anumite *relații* prin opozițiile de la nivelul culorii și liniei.
> A : Dar lucrările tale mai vechi nu reprezentau *natura* ?
> B : Mă exprimam *prin intermediul* naturii. Dar, dacă ești atent la evoluția lucrărilor mele, vei vedea că ele au abandonat progresiv aspectul natural al lucrurilor și au pus din ce în ce mai mult accent pe exprimarea plastică a relațiilor.
> A : Atunci, crezi că aspectul natural zădărnicește exprimarea plastică a relațiilor ?
> B : Trebuie să admiți că, dacă două cuvinte sunt cântate cu aceeași forță, cu aceeași intensitate, fiecare îl atenuează pe celălalt. Nu se pot exprima cu aceeași determinare și aspectul natural, așa cum este el vizibil, și relațiile plastice. În forma naturalistă, în culoarea naturalistă și în desenul naturalist, relațiile plastice sunt ascunse. Pentru a fi exprimate plastic, într-un mod hotărât, relațiile trebuie să fie reprezentate numai prin culoare și linie.

Și continuă tot așa, turuind despre relații și plastică. În apărarea sa, trebuie să menționez însă că Mondrian își asumase o sarcină foarte dificilă : să explice ceva care era cu totul nou și necunoscut. Structura și tonul textului sugerează că artistul olandez considera într-adevăr că este un fel de profesor, că trebuie să ofere explicații – un individ a cărui misiune este să ne explice nouă, celorlalți, sensul vieții.

Când Mondrian se referă la „plastică", se referă la artele plastice : un termen formal care înseamnă pictură și sculptură – când materialelor le e dată o formă sau sunt modelate. Viziunea sa era o nouă (neo) abordare a artelor plastice (plasticism), bazată pe relații universale. La fel ca Malevici, Mondrian simțea că poate dezvolta o formă de pictură care să distileze tot ceea ce cunoaștem și simțim într-un singur sistem simplificat, anulând astfel marile conflicte ale vieții. Malevici a făcut acest lucru ca reacție la Rusia revoluționară ; imboldul lui Mondrian a venit din măcelul Primului Război Mondial. Și-a conturat ideile unei noi arte – neoplasticismul – în timp ce războiul făcea ravagii, între 1914 și 1918. Intenția sa era de a ajuta societatea să o ia de la capăt cu o nouă atitudine, în care unitatea era prioritară, nu individualismul. Scopul său era să „exprime plastic ceea ce au în comun toate lucrurile, nu ceea ce le separă".

A ajuns la concluzia că pentru a-şi atinge ţelurile va fi nevoie să reducă arta la esenţa ei : culoare, formă, linie şi spaţiu. Iar apoi, pentru a simplifica şi mai mult lucrurile, avea să prezinte această esenţă în cea mai pură formă : cromatica avea să se limiteze la cele trei culori primare (roşu, albastru şi galben) ; se vor alege doar două forme geometrice – pătrate şi dreptunghiuri ; şi se vor folosi numai linii orizontale şi verticale trasate cu negru. Nu trebuia să existe absolut nicio iluzie de adâncime. Cu acest set de elemente componente, Mondrian credea că va putea înţelege viaţa, echilibrând armonios toate forţele de sens contrar ale universului. Respingerea oricărui subiect recognoscibil era esenţială pentru Mondrian. El nu credea că este treaba artei să imite viaţa reală : credea că arta era *parte* a vieţii reale, la fel ca limbajul şi muzica.

Compositie C (No. III) met rood, geel en blauw (*Compoziţie C [nr. III] în roşu, galben şi albastru*, 1935) (vezi planşa 18) este un Mondrian „clasic". Are un fundal alb, simplu (aproape întotdeauna fundalul era alb), artistul considerând că acesta asigură o bază universală şi pură pe care se poate construi o pictură. Pe ea a pictat o grilă formată din linii negre orizontale şi verticale de diferite grosimi. Acesta este un detaliu important. Mondrian voia să transmită impresia de mişcare perpetuă a vieţii în picturile sale, scop pe care credea că îl poate atinge subliminal, variind grosimea liniilor negre. Considera că, cu cât linia este mai subţire, cu atât ochiul îi „citeşte" mai repede traiectoria şi viceversa ; astfel, dacă alterna grosimile, putea folosi linia ca pe pedala de acceleraţie a maşinii. Iar acest lucru avea să îl ajute să-şi atingă scopul suprem, acela de a realiza picturi care să aibă un „echilibru dinamic".

Echilibrul, tensiunea şi egalitatea erau totul pentru Mondrian. Arta sa era un manifest politic care cerea libertate, unitate şi cooperare. „Adevărata libertate", spunea el, „nu este egalitate mutuală, ci echivalenţă mutuală. În artă, formele şi culorile au dimensiuni şi poziţii diferite, dar sunt egale ca valoare". În *Compoziţie C (nr. III) în roşu, galben şi albastru* – ca în toate lucrările sale abstracte de după 1914 – liniile orizontale şi verticale exprimă tensiunea dintre contrariile vieţii : negativ şi pozitiv, conştient şi inconştient, minte şi trup, masculin şi feminin, bun şi rău, lumină şi întuneric, disonanţă şi armonie : yin/yang. Acolo unde se intersectează ori se îmbină axele X şi Y este momentul în care se stabileşte relaţia dintre cele două şi se formează un pătrat sau un dreptunghi.

Aici începe distracţia pentru Mondrian. Compoziţiile sale sunt întotdeauna asimetrice, căci acest lucru ajuta la crearea unui senzaţii de mişcare, ce îl provoca să-şi folosească paleta limitată pentru a echilibra desenul. În cazul *Compoziţiei C (nr. III) în roşu, galben şi albastru*, a pictat un pătrat mare, roşu în colţul din stânga sus, apoi l-a contrabalansat plasând un pătrat albastru, mai „dens", dar mai mic în partea de jos a tabloului, puțin mai la dreapta față de centru. A adăugat apoi un dreptunghi îngust, galben în colțul din stânga jos, ceea ce funcționează drept contragreutate pentru celelalte două. Celorlalte dreptunghiuri albe, deși „mai ușoare" decât secțiunile colorate, li se conferă „echivalență" prin faptul că ele ocupă mai mult din suprafața pânzei decât cele trei culori la un loc. Nu există un singur element dominant : există o mutualitate generalizată, pe o suprafață plană, sau, cum se spune în jargonul sportiv, condiții de concurență egale. Mondrian spunea că „neoplasticismul înseamnă egalitate pentru că... e posibil ca fiecare element, în ciuda diferențelor, să aibă aceleași valori ca altele".

Acesta este un comentariu revelator. El subliniază marea diferență dintre neoplasticismul lui Mondrian și arta abstractă a lui Kandinsky, Malevici și Tatlin. În niciun moment din faza de maturitate a carierei artistului olandez elementele individuale nu se amestecă ; ele sunt întotdeauna independente. Nu există planuri suprapuse sau tranziții tonale. Asta pentru că Mondrian era preocupat de unificarea relațiilor dintre elemente, și nu de idealul romantic tradițional al iubirii, unde doi devin unu. El definea o nouă ordine socială.

Căutarea abstractizării a avut pentru Mondrian același punct de plecare ca și pentru Tatlin : atelierul lui Picasso de la Paris. Înainte de vizita sa din 1912, olandezul pictase peisaje destul de convențional naturaliste, în stil fovist și pointillist. Dar, după ce a studiat tablourile cubiste ale lui Braque și Picasso și paleta de culori de pământ, era cu totul alt om când s-a întors acasă. În decurs de câțiva ani inventase și el o mișcare artistică modernă. Neoplasticismul urma să fie cea mai pură formă de artă inventată vreodată.

Există o serie extraordinară de patru lucrări care marchează drumul lui Mondrian de la artistul care aspira să picteze asemenea vechilor maeștri până la modernistul deschizător de drumuri, și toate au ca motiv central un copac. Prima este *Avond. De rode boom* (*Seară. Copacul roșu*, 1908). Mondrian a înfățișat un copac bătrân, noduros, în miezul iernii. S-a lăsat amurgul, creând un fundal gri-albăstrui pe care copacul desfrunzit pare că tremură. Crengile lui încâlcite acoperă toată suprafața pânzei asemenea vinișoarelor de pe dosul mâinii. Trunchiul roșu cu maro al copacului e aplecat către dreapta, tras în jos de greutatea propriilor crengi, care ajung până la pământ. Tabloul este o dovadă a influenței pe care o aveau asupra lui Mondrian la acea vreme pictorii peisagiști romantici olandezi din secolul al XVII-lea. Culorile sale expresive – tonurile de roșu-închis, albastru și negru – sugerează că artistul învăța și de la un conațional al său mai contemporan : Vincent van Gogh.

De grijze Boom (*Copacul cenușiu*, 1912) este al doilea tablou din serie. A început trezirea abstractă a lui Mondrian ; influența recentului său contact cu pictura cubistă este evidentă. Şi de data aceasta copacul este desfrunzit, cu trunchiul plasat central şi crengile întinzându-se orizontal pe toată lungimea pânzei şi vertical până la marginea de sus. Totuşi, de data aceasta, paleta de culori este mult mai sobră. Gradaţiile tonurilor de gri imită nuanţele sobre preferate de Braque şi Picasso în faza cubismului lor analitic. Detaliile copacului au fost simplificate, căci Mondrian încearcă să structureze compoziţional un tablou în care adâncimea spaţială este aproape complet eliminată.

A urmat *Appelboom* (*Măr în floare*, 1912). În acest tablou Mondrian a mers şi mai departe pe drumul către abstractizare. În aşa măsură, încât, dacă nu ai şti că e imaginea unui copac, ar fi foarte greu să-ţi dai seama. A reprezentat subiectul în paleta de ocru şi gri a lui Braque. Crengile copacului sunt acum foarte stilizate ; toate detaliile au fost eliminate. Mondrian le reprezintă printr-o serie de linii scurte, groase, negre, uşor curbate, câteva dintre ele unindu-se pentru a forma un amalgam de forme eliptice care plutesc orizontal pe suprafaţa pânzei. A adăugat şi câteva linii negre verticale pentru a ancora imaginea şi a-i conferi structură. Este un desen bidimensional ce acoperă toată suprafaţa pânzei.

Iar în 1913 urmează *Tableau No. 2/Compositie No. VII* (*Tabloul nr. 2/ Compoziţia nr. VII*, 1913). Subiectul este tot un copac (credeţi-mă), dar e mult mai abstract decât l-ar fi reprezentat vreodată cubiştii. Mondrian a descompus subiectul în mici planuri fragmentate, creând o imagine care arată ca o câmpie africană uscată, cu noroiul crăpat de soare. Mai mult, şi-a scos copacul din rădăcină şi l-a lăsat să plutească în spaţiu, fiind şi mai greu să îţi dai seama că e vorba de un copac. Culorile sunt în continuare estompate, cu excepţia unui galben bogat, care ţâşneşte din imagine. E posibil ca aceasta să fie o aluzie la spiritualitatea inerentă pe care intenţiona să o reprezinte în tablou.

Mondrian, precum Kandinsky şi Malevici (şi mult mai târziu Jackson Pollock), era adeptul unui sistem de credinţe cvasireligios la modă, numit teosofie, care îmbrăţişa multe dintre principiile în jurul cărora artiştii îşi construiau filosofia. Ideea de a uni universalul şi individualul, egalitatea elementelor şi unificarea interiorului cu exteriorul sunt inspirate din teosofie.

Religia şi spiritualitatea sunt subiectul lucrării *Compositie 6* (*Compoziţia 6*, 1914), un tablou care ni-l arată pe Mondrian aproape de capătul călătoriei sale către pura abstractizare. Subiectul e o biserică, deşi este imposibil să facem această deducţie numai privind imaginea. Tabloul este în format portret, cu un fond gri, peste care artistul a adăugat o grilă formată din linii negre orizontale şi verticale, care, intersectându-se într-un anumit fel, creează un model cu dreptunghiuri şi pătrate. Unele dintre aceste forme geometrice simple sunt cadre „goale" plasate peste griul din fundal, în timp ce altele sunt „solide", fiind umplute de artist cu un roz deschis. Faptul că tabloul are o temă religioasă este indicat de prezenţa a trei linii negre în formă de T în centrul pânzei, care ar putea fi interpretate drept cruci creştine. În rest, este o pictură complet abstractă. Nu peste mult timp, Mondrian avea să elimine chiar şi aceste ultime referinţe vizuale la subiecte cunoscute şi să-şi concentreze atenţia exclusiv pe realizarea unor imagini abstracte care să transmită armonie transcendentală.

În acest moment din cariera sa aflată în plină dezvoltare, orgoliosul Mondrian a cunoscut un exuberant artist, scriitor, designer şi impresar olandez pe nume Theo van Doesburg (1883-1931). În 1917 au fondat împreună o revistă, van Doesburg asumându-şi rolul de editor. Au intitulat-o *De Stijl*, adică „Stilul". Spre deosebire de mişcările artistice moderne anterioare, De Stijl a avut ambiţii internaţionale încă de la bun început, ceea ce fondatorii au dat de înţeles clar publicând în patru limbi manifestul lor din 1918. Erau motivaţi de o dorinţă postbelică de a o lua de la capăt : de a crea un stil internaţional care să „contribuie la crearea unei unităţi internaţionale în Viaţă, Artă şi Cultură".

Mondrian descria cum De Stijl avea să surprindă „creaţia pură a spiritului uman... exprimată ca relaţii estetice pure manifestate într-o formă abstractă". Cu alte cuvinte, urma să fie o nouă mişcare artistică autonomă, construită în jurul compoziţiilor bazate pe grile şi culori primare ale neoplasticismului său. Viziunea sa era un soi de lego artistic pentru adulţi cu o gândire spirituală : un set de componente care putea fi folosit de oricine într-un demers colectiv menit să creeze şi să susţină un viitor utopic.

Formele naturale aveau să fie „eradicate", anunţa manifestul De Stijl, pentru că erau „blocaje în calea expresiei artistice pure". Singurul lucru care conta cu adevărat era realizarea unor lucrări care să găsească unitate prin relaţia dintre culoare, spaţiu, linie şi formă. Un concept, conchideau ei, care putea fi aplicat tuturor formelor de artă, de la arhitectură la designul produselor.

Aşa cum a dovedit unul dintre primii exponenţi ai mişcării De Stijl : decoratorul şi arhitectul olandez Gerrit Rietveld (1888-1964). Rietveld se afla deja în avangarda designului contemporan, inspirat de arhitectura angulară a americanului Frank Lloyd Wright şi lucrările designerului scoţian de mobilă Charles Rennie Mackintosh. Faimosul *Ladder-back Chair* (*Scaun cu spătar tip scară*, 1903), cu spătarul său din şipci de lemn înălţându-se ca spalierele dintr-o sală de sport, de la podea până mult deasupra capului aceluia care stă aşezat pe el, a fost cel ce l-a motivat pe Rietveld să realizeze acel *Stoel* (*Fotoliu*, 1918) mult mai simplu, dar la fel de important din punct de vedere istoric.

De la bun început van Doesburg a fost un mare admirator al designului auster, economic al lui Rietveld, care consta într-o placă de lemn pentru spătarul scaunului şi o placă mai scurtă pentru şezut. Rietveld montase aceste două componente funcţionale într-un cadru de lemn care semăna cu o schelă. Nu prea îţi vine să te aşezi pe el ca să te relaxezi după o zi grea de muncă. Dar confortul nu era pe lista de atribute considerate importante de van Doesburg atunci când a inclus o imagine a fotoliului în al doilea număr al revistei *De Stijl*. L-a descris drept o sculptură care era un studiu al relaţiilor spaţiale : un obiect care era „abstract-real".

Cinci ani mai târziu, după ce asimilase complet estetica De Stijl, Rietveld a realizat altă variantă a scaunului, dar de data aceasta a încorporat culorile primare şi liniile negre ale neoplasticismului lui Mondrian. *Rood-blauwe stoel* (*Scaun în roşu şi albastru*, circa 1923) (vezi planşa 19) arată ca o pictură tridimensională de Mondrian : este adevărat că e tot inconfortabil, dar e mult mai atrăgător. Spătarul este vopsit într-un roşu primitor, iar şezutul într-un albastru-închis, atrăgător. Cadrul de lemn vopsit în negru capătă un aer mai jucăuş datorită vopselei galbene pe care designerul a aplicat-o pe capetele stinghiilor.

Rietveld a păşit într-o nouă etapă în anul următor, când a proiectat o întreagă casă bazându-se pe principiile mişcării De Stijl. Casa Schröder (1924) din Utrecht – numită astfel după Truus Schröder, văduva bogată care i-a cerut lui Rietveld să facă proiectul – este inclusă acum în patrimoniul mondial al UNESCO. Truus Schröder i-a cerut lui Rietveld să creeze o casă care să lege interiorul de exterior ; o casă care să nu fie împărţită în compartimente separate, ci în care spaţiile să comunice între ele. Ea împărtăşea aceeaşi filosofie ca şi Mondrian şi Rietveld.

Casa Schröder iese în evidenţă printre celelalte de pe strada pe care e construită precum o lanternă într-o peşteră. Planurile ei dreptunghiulare, separate, constituite de pereţii din beton văruiţi dansează în jurul ferestrelor luminate, într-un vesel *pas de deux* arhitectural care face ca mohorâtele case de cărămidă de lângă ea să aibă un aer funebru. Structura externă pare să fie ţinută la un loc de două bare metalice subţiri, orizontale, care au şi rolul de balustrade ale balcoanelor de la primul etaj. Într-o parte a casei, o grindă lungă, verticală, galbenă se înalţă din pământ ca o rază de lumină. În spatele ei, în relief, se află ferestrele de la parter şi de la etaj, fiecare având lintoul vopsit : una în roşu, cealaltă în albastru. E o pictură de Mondrian în care se poate locui.

Interiorul este în acelaşi stil neoplastic/De Stijl. Pereţii se retrag pentru a dezvălui spaţii vaste, scăldate în lumina naturală care se revarsă prin numeroasele ferestre, dintre care unele au jaluzele albastre, altele roşii, iar altele (deloc surprinzător) galbene. Mobilele (printre care şi un scaun în roşu şi albastru) sunt constituite din suprafeţe plane susţinute de cadre rectangulare.

Chiar şi balustradele de lemn au fost construite din scânduri orizontale şi verticale – fireşte – vopsite în negru. Nu există nimic în casa Schröder care să nu fi fost proiectat cu ajutorul echerului.

Forţa viziunii estetice a lui Mondrian a continuat să influenţeze lumea arhitecturii şi a designului. În 1965, creatorul de modă Yves Saint Laurent a realizat o rochie de lână, scurtă, simplă, fără mâneci, decorată în culorile primare şi liniile drepte, negre din *Compositie met rood, blauw en geel* (*Compoziţie în roşu, albastru şi galben*, 1930). A fost preluată pe coperta numărului din septembrie 1965 al ediţiei franceze a revistei *Vogue* şi a dus la o explozie de obiecte decorate în stilul lui Mondrian care persistă şi astăzi, într-o gamă nesfârşită de aplicaţii, de la magneţi de pus pe frigider până la huse pentru iPhone. Această popularitate demonstrează amploarea succesului de care s-au bucurat principiile artistice ale olandezului. Filosofia lui era *less is more*, dorind ca arta sa să fie indestructibilă, ireductibilă, meticuloasă, pură şi virtuoasă. Scopul său era să înlăture „supremaţia individualului" cu ajutorul unui concept unificator accesibil tuturor.

Yves Saint Laurent deţinea patru tablouri de Mondrian, pe care le pusese pe pereţii spectaculosului său apartament parizian. Printre ele se afla şi *Compositie No. 1* (*Compoziţie nr. 1*, 1920), un tablou care îl înfăţişează pe artist în pragul stilului economic pe care va încerca să-l perfecţioneze până la sfârşitul carierei sale. Spre deosebire de tablourile sale „clasice" de mai târziu, *Compoziţia nr. 1* nu are un fond alb şi nici nu creează impresia de spaţiu, ca lucrările sale de maturitate. Îmi pare mai degrabă un model de vitraliu, ceea ce era parte a proiectului De Stijl (van Doesburg a realizat multe designuri pentru vitralii şi amândoi erau atraşi de spiritualitatea lor latentă). E mult mai „aglomerată" decât lucrările mai târzii. Toate dreptunghiurile sunt colorate – unele în albastru, roşu şi galben, iar altele în tonuri de gri sau pur şi simplu negre. Majoritatea liniilor drepte se opresc aproape de marginea pânzei, iar multe dintre blocurile de culori primare sunt plasate în centru, pe când în lucrările viitoare Mondrian tindea să le aplice la marginea pânzei, unde puteau să se prelingă spre infinit.

Câteva luni mai târziu, Mondrian spărsese codul. Poţi să-ţi dai seama imediat că lucrarea *Compositie met rood, zwart, blauw, en geel* (*Compoziţie în roşu, negru, albastru şi galben*, 1921) este un „Mondrian". Are toate ingredientele : compoziţia asimetrică, suprafeţele mari pe care a rămas doar grundul, blocurile de culori primare care apar la marginile tabloului, contrabalansându-se reciproc pe o grilă strictă formată din linii negre verticale şi orizontale de diferite lungimi. Yves Saint Laurent spunea că Mondrian făcea artă care „este puritate şi nimeni nu poate merge mai departe de atât".

Ambiţiosul van Doesburg era de altă părere. El credea că s-ar fi putut introduce măcar o anacronică linie diagonală pentru a adăuga mai mult dinamism. Mondrian a refuzat categoric să accepte acest compromis, considerând că tablourile sale conţineau deja suficientă mişcare. Şi astfel, după câteva certuri, fondatorul neoplasticismului s-a retras din proiectul De Stijl în 1925. Theo van Doesburg era oricum pregătit pentru o schimbare, plângându-se că era „imposibil să aduci un suflu proaspăt în Olanda". A pornit în turul Europei, ca să predice evanghelia De Stijl. Explica faptul că grila geometrică formată din linii negre reprezenta „imutabilitatea" lumii ; culorile primare – calitatea ei de „interiorizare". A definit arta premeditat non-obiectuală a mişcării De Stijl, a constructivismului şi a suprematismului drept „abstractizare raţională", în vreme ce, spunea el, opera bazată mai mult pe simbolism a lui Kandinsky era „abstractizare impulsivă" (o distincţie similară avea să fie făcută în anii '50 între două abordări diferite ale expresionismului abstract, abstracţia gestuală fiind instinctivă şi abstracţia cromatică fiind preconcepută).

Succinta evaluare a lui van Doesburg a fost punctul culminant al unui deceniu extraordinar din istoria artei. Artişti din Europa au apucat căi diferite, dar au ajuns în acelaşi loc : abstractizarea. Erau motivaţi de acelaşi ţel : să ajute la crearea şi definirea unei lumi noi, mai bune. Acum, la începutul celui de-al treilea deceniu din acest secol, mulţi dintre aceşti artişti sau alţii asociaţi cu mişcările lor aveau să se adune la Weimar, în Germania, să facă parte din legendara Bauhaus a lui Walter Gropius. Wassily Kandinsky şi Paul Klee din gruparea Călăreţul Albastru au obţinut posturi de profesori la celebra şcoală de artă. Alţii, precum El Lisiţki, au contribuit cu idei şi au împărtăşit din experienţa constructivismului şi suprematismului ruse. Şi mai era şi van Doesburg, promovând şi provocând în egală măsură. Nereuşind să-l convingă pe Gropius să-i ofere un post, întreprinzătorul olandez a organizat un curs extracurricular pentru a preda principiile De Stijl, la care puteau veni şi studenţi de la Bauhaus. S-a dovedit a fi foarte popular, van Doesburg afirmând : „Am mult succes cu cursul meu De Stijl. Deja 25 de participanţi : cei mai mulţi dintre ei *Bauhäsler*".

Pentru un moment, între cele două războaie mondiale a domnit o atmosferă de optimism şi aventură în această regiune a Germaniei, unde artişti, arhitecţi şi designeri lucrau împreună în încercarea de a crea o sinteză vizuală unică pentru întreaga lume.

i putut
t dina-
derând
câteva
1925.
u-se că
uropei,
ormată
alitatea
ării De
onală",
ndinsky
anii '50
gestuală

al unui
diferite,
ţel: să
ul celui
i asoci-
că parte
ul Klee
a şcoală
âşit din
şi van
onvingă
un curs
studenţi
d: „Am
ai mulţi

tmosferă
arhitecţi
lă unică

12

Bauhaus: reuniunea de clasă 1919-1933

În scurta perioadă cât am locuit la ţară, am avut un tractoraş de tuns gazonul. Era galben-aprins, pornea întotdeauna din prima şi putea tunde buruieni la fel de lungi şi de încâlcite ca nişte liane. Pe spatele bestiei era inscripţionată legendara formulă „Fabricat cu mândrie în America" - cu drapelul Statelor Unite imprimat peste tot. Lăudăroşenia şi pompozitatea remarcii m-au făcut să zâmbesc dispreţuitor: cât putea să fie de crasă! O companie britanică nu ar fi făcut niciodată aşa ceva.

Ceea ce e, desigur, adevărat. În principal pentru că astăzi nu prea se mai fabrică nimic în Marea Britanie. Altădată inima lumii industriale, ea nu mai produce nimic în prezent; totul este „externalizat" sau importat. Potrivit lui Sir Terence Conran, respectatul designer britanic de mobilă şi obiecte de uz casnic, o astfel de abordare va duce la ruinarea ţării din punct de vedere creativ şi financiar.

Lucrurile stăteau cu totul altfel la sfârşitul secolului al XIX-lea, când cele două puteri industriale erau Germania şi Marea Britanie. Liderii politici germani s-au uitat cu invidie la Marea Britanie şi au văzut o naţiune încrezătoare care făcea visele să devină realitate: o ţară care crea bunăstare cu ajutorul ingeniozităţii artistice şi al aplicaţiilor ei comerciale. Au decis să recurgă la spionaj. În 1896, un arhitect şi funcţionar pe nume Herman Muthesius (1861-1927) a fost trimis la Londra ca ataşat cultural în cadrul ambasadei germane pentru a afla pe ce baze îşi construise Marea Britanie succesul industrial. După un timp, Muthesius a relatat ce descoperise într-o serie de rapoarte care au devenit în cele din urmă o carte în trei volume intitulată *The English House* (*Casa englezească*, 1904), în care identifica un surprinzător „ingredient magic" al economiei capitaliste înfloritoare din Marea Britanie. Era vorba despre designerul William Morris (1834-1896), care murise de curând; acesta fusese fondatorul mişcării Arts and Crafts şi un socialist declarat.

Morris a înfiinţat compania de design care îi poartă numele în 1861 împreună cu arhitectul Philip Webb şi artiştii prerafaeliţi Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown şi Dante Gabriel Rossetti. Ei voiau să ia valorile artelor plastice şi să le folosească în artele aplicate, producând manual obiecte cu toată dragostea, atenţia şi îndemânarea care se investeau de obicei pentru a crea un peisaj sau o sculptură din marmură.

Firma s-a specializat în design interior, vitralii, mobile, accesorii, tapet şi covoare – toate erau un răspuns dat naturii şi o reflectau. Era o abordare influenţată de John Ruskin, critic de artă şi intelectual britanic de stânga din secolul al XIX-lea, care era oripilat de epoca industrială. A declarat că „urăşte civilizaţia modernă", motivele fiind tendinţa capitalismului de a provoca discordie şi viciul de a pune profitul mai presus de orice altceva. El considera industrializarea un rău care îl degrada pe meşteşugar, transformându-l într-un instrument: un lacheu abject aflat la porunca unei maşinării strălucitoare, fără suflet.

Ruskin a avansat teoria justiţiei sociale şi şi-a sprijinit retorica cheltuindu-şi întreaga avere în opere de binefacere. În 1862 a adunat o parte dintre controversatele sale eseuri într-un volum intitulat *Unto This Last* (*Acestuia de pe urmă*, 1862), în care cerea comerţ echitabil şi drepturi pentru muncitori, un plan naţional pentru sustenabilitate industrială şi mai multă grijă faţă de mediul înconjurător. Aceste idei şi-au atras mulţi adepţi dintre personalităţile vremii. Mohandas „Mahatma" Gandhi a fost atât de impresionat de acest text, încât l-a tradus în gujarati, spunând că descoperise câteva dintre „cele mai adânci convingeri" ale sale „reflectate în această mare carte".

Ruskin şi Morris considerau că trecutul avea încă multe de oferit şi că numeroase elemente ale stilului de viaţă medieval erau demne de laudă. Morris şi-a imaginat o frăţie a muncitorilor după modelul breslei medievale, unde un individ ar începe ca ucenic, evoluând la statutul de calfă, iar în cele din urmă (dacă ar fi suficient de talentat) ar deveni meşter. Dezvoltase o filosofie a bunăstării, conform căreia oamenii lucrau în condiţii umane, sigure şi bazate pe respect şi primeau un salariu decent pentru munca depusă. Morris credea în conceptul de „arte pentru toţi", democratizarea frumuseţii şi a ideilor: artă făcută de oameni pentru oameni. Era un strigăt care urma să se mai facă auzit în decursul secolului XX (şi care se mai aude şi astăzi datorită unor artişti britanici precum Gilbert & George).

Herr Muthesius îşi formulase propria abordare a mişcării britanice Arts and Crafts. Ce-ar fi, s-a gândit el, dacă principiile lui William Morris s-ar aplica la scară industrială? Când s-a întors în țară, le-a spus șefilor săi ce idee i-a venit. Curând răsăreau ateliere meșteșugărești în toată Germania, precum corturile la un festival pop. Odată cu ele a avut loc și o revizuire majoră a educației artistice germane. Apoi, în 1907, a fost fondat Werkbund-ul german. Aceasta era ideea lor genială: un proiect fățiș naționalist bazat pe idealurile lui Morris. Scopul său era de a conferi stil ambițiilor industriale ale țării: să o ajute să-și promoveze eforturile, să crească cererea de consum și să educe gustul publicului. S-a constituit un consiliu format din reprezentanți de seamă din domeniul artelor și afacerilor.

Printre ei se afla și arhitectul berlinez Peter Behrens (1868-1940), ale cărui simpatii artistice se încadrau în principiile de design ale lui Morris, bazate pe măiestria individuală. Behrens era un artist complet care, la fel ca Morris, își proiectase propria casă, precum și tot ce conținea ea. În 1907 – același an în care Behrens a intrat în consiliul Werkbund-ului german – compania germană AEG l-a angajat pe postul de „consilier artistic". Sarcina lui era să supravegheze toate deciziile estetice ale companiei: de la identitatea corporației și reclamele din presă, până la becuri și clădiri. Behrens a fost, de fapt, primul consultant de brand din lume.

El le-a explicat celor de la AEG că munca sa nu trebuie privită doar din punct de vedere decorativ, ci și ca o expresie exterioară a „caracterului" intern al produselor companiei. Era un punct de vedere interesant, dar nu foarte original. În 1896, influentul arhitect american Louis H. Sullivan (1856-1924) enunțase aceeași idee într-un text intitulat *The Tall Office Building Artistically Considered* (*Clădirea de birouri înaltă gândită artistic*). Bine, titlul nu e prea reușit, dar eseul scris de un om aflat în pragul lumii moderne este surprinzător de antrenant. Biroul lui Sullivan se afla în Chicago, un oraș care se extindea atât de rapid, încât îl făcuse pe meditativul arhitect să se întrebe dacă mai era loc pentru sensibilitate vizuală în proiectarea clădirilor ce aveau să facă parte din peisajul modern industrial și prozaic. Îl preocupa mai ales impactul social și emoțional pe care îl au asupra locuitorilor orașului zgârie-norii, aceste simboluri emblematice ale progresului economic, care începuseră să se înalțe de-a lungul trotuarelor din Chicago precum Gulliver în Lilliput.

Zgârie-norii erau specialitatea lui Sullivan. În așa măsură, încât, de fapt, a rămas cunoscut ca „părintele zgârie-norilor" datorită operei sale de pionier în folosirea unor noi tehnici de construcție care utilizau armătura de oțel pentru construcțiile înalte. Cărămida, și-a dat seama Sullivan, era un material care limita înălțimea, din cauza greutății și densității sale: cu cât clădirea din cărămidă pe care o construiești este mai înaltă, cu atât devine mai dificil ca temelia să susţină greutatea. O construcţie cu armătură de oţel nu are asemenea restricţii, astfel încât clădirile lui erau din ce în ce mai înalte.

Sullivan era mulţumit că se număra printre cei datorită cărora începuseră să apară atâtea blocuri-turn. Dar era de asemenea conştient că aceste clădiri înalte, aşa cum erau cele proiectate de el, aveau să fie foarte durabile, devenind astfel elemente definitorii pentru oraşe şi chiar pentru naţiuni întregi. Şi totuşi, nimeni nu se gândise serios la o formă adecvată şi atrăgătoare pe care ar fi putut să o adopte această nouă tehnică arhitecturală. A susţinut că trebuie redactat un ghid stilistic, pentru a împiedica degradarea Americii din cauza unei arhitecturi terne şi urâte. Punctul său de plecare estetic a fost luarea în considerare a scopului clădirii înainte de a decide cum ar trebui să arate, ceea ce l-a condus la formularea acum celebrei expresii „forma urmează [întotdeauna] funcţiei". Aceasta era şi ideea susţinută de Behren.

Sullivan s-a întrebat: „Cum să propovăduim de la înălţimea ameţitoare a acoperişului acestei clădiri moderne, stranii, ciudate evanghelia sentimentului, a frumuseţii, cultul unei vieţi superioare?". Acesta este expresionism arhitectural: un proiectant de clădiri atins de spiritul lui van Gogh. Concluzia sa a fost că ar trebui accentuată verticalitatea clădirii, nu nivelele ei orizontale. „Trebuie să fie înaltă", spunea el, „fiecare centimetru din ea să fie înalt. Trebuie să aibă forţă, putere şi altitudine, să radieze splendoarea şi mândria exaltării". În acest scop a conceput un format simplu, din trei părţi, pentru clădirea înaltă, care consta într-o bază bine definită, un turn alungit şi un fronton plat. Transforma, de fapt, coloana grecească antică într-o clădire ultramodernă.

Între 1890 şi 1892 firma de arhitectură la care erau parteneri Alder şi Sullivan a finalizat o nouă clădire de birouri pentru un bogat fabricant de bere din St. Louis, Missouri. Wainwright Building, înaltă de nouă etaje, a fost unul dintre primele blocuri-turn din lume, ilustrând filosofia lui Sullivan în domeniul designului şi stabilind un tipar pentru clădirile înalte de pe întregul mapamond: era o formă dreptunghiulară neîntreruptă, ca o cutie de chibrituri aşezată vertical. Sullivan a acoperit Wainwright Building cu teracotă şi gresie brună, cu rânduri de piloni verticali din cărămidă care accentuează înălţimea, aliniaţi perpendicular şi uniform pe faţada ei, ca nişte soldaţi la paradă. E o clădire de birouri minunat de reţinută, care salută trecutul, dar îmbrăţişează un viitor caracterizat de tehnologie avansată şi ritm accelerat. Forma urmase într-adevăr funcţiei.

Aşa s-a întâmplat şi atunci când Behrens a proiectat monumentala Fabrică de turbine AEG (1909): o declaraţie arhitecturală modernă cu forma unui metrou masiv realizat de cărămidă, cu nişte geamuri imense cu rame de oţel. Clădirea era implicit practică, dar Behrens îi adăugase câteva obiective mai puţin tangibile când a conceput-o. Dorea ca arhitectura să aibă un efect pozitiv asupra muncitorilor; să le ofere demnitate într-o lume brutală; să inspire şi să încurajeze. În acelaşi timp spera că trecătorii care vor vedea clădirea vor observa încrederea şi ambiţia ce animau acum Germania industrială. Fabrica de turbine AEG era exact tipul de propagandă inspirată de artişti pe care Werkbund-ul german încerca să o promoveze.

Reputaţia crescândă a lui Behrens atrăgea în firma sa unele dintre cele mai strălucite minţi din domeniul arhitecturii. Lista tinerilor arhitecţi plini de idei inovatoare care se îngrămădeau să lucreze alături de Marele Om şi să înveţe de la el nu este numai impresionantă; este o enumerare a giganţilor arhitecturii moderne. Mies van der Rohe şi Le Corbusier au lucrat pentru Behrens, la fel şi Adolf Meyer, care va pleca la scurt timp după proiectul fabricii AEG pentru a înfiinţa o nouă firmă împreună cu Walter Gropius (1883-1969), alt protejat al lui Behrens, menit să fie fondatorul celei mai faimoase şcoli de artă din lume.

Gropius şi Meyer au văzut ce succes avea Behrens cu abordarea sa modernă în ce priveşte proiectarea şi materialele şi şi-au propus să încerce şi ei, deschizându-şi propria firmă. A fost mişcarea potrivită la momentul potrivit şi şi-au făcut repede un nume. La începutul anului 1911, proprietarul firmei Fargus, care producea calapoade (piesele din lemn de forma labei piciorului folosite la confecţionarea încălţămintei), i-a angajat să construiască faţada unei noi fabrici în Alfeld-an-der-Leine, la vreo 60 de kilometri sud de Hanovra. Având ca sursă de inspiraţie clădirea fabricii AEG proiectate de Behrens, s-au apucat de lucru. Până la venirea iernii, cea mai mare parte din Fargus Werk era aproape terminată.

Cei doi arhitecţi începători realizaseră un design surprinzător de modern. Părea că au suspendat un zid plutitor de sticlă în faţa coloanelor din cărămidă galbenă ale clădirii rectangulare: o perdea diafană care lăsa lumina să intre şi o reclamă sclipitoare adresată întregii lumi (poziţionaseră clădirea în aşa fel încât să fie văzută de pasagerii care călătoreau cu trenul spre şi dinspre Hanovra). Clădirea era un manifest pentru o nouă Germanie, simbolul unei ţări ce putea integra arta modernă cu maşina modernă pentru a produce bunuri de care lumea nu numai că avea nevoie, ci pe care avea să le considere şi atrăgătoare. În 1912 talentatul Gropius făcea deja parte din Werkbund-ul german, devenind membru al elitei care avea sarcina de a schimba imaginea ţării.

Apoi a izbucnit războiul.

Bauhaus

La început, o parte dintre artiştii şi intelectualii germani au fost entuziasmaţi de Primul Război Mondial, pe care îl vedeau ca pe şansa unui nou început. Walter Gropius s-a înrolat şi a luptat pe frontul de vest, dar a fost revoltat de distrugerile la care a fost martor. Experienţa l-a motivat să facă ceva care ar fi putut împiedica repetarea groaznicelor evenimente ce au avut loc pe câmpurile de luptă ale Europei între 1914 şi 1918.

Optimismul său era alimentat de zorii unei noi ere în Germania. Nepopularul kaizer Wilhelm al II-lea abdicase, punând capăt stăpânirii monarhice şi deschizând calea către o Germanie acum democrată, cunoscută între 1919 şi 1933 sub numele Republica de la Weimar. Gropius a vrut să-şi aducă şi el contribuţia la acest nou început pentru ţara sa devastată de război înfiinţând o instituţie care, spera el, avea să fie de folos nu doar Germaniei, ci lumii întregi.

Experienţa sa anterioară cu Werkbund-ul german îi demonstrase că artele şi meşteşugurile pot aduce o contribuţie pozitivă la viaţa emoţională şi financiară a ţării. A plănuit să înfiinţeze un nou gen de şcoală de artă, al cărei scop era să înzestreze o nouă generaţie de tineri cu abilităţile practice şi intelectuale necesare pentru a construi o societate mai civilizată şi mai puţin egoistă. Avea să fie o şcoală de artă şi arhitectură, care îşi asuma rolul de reformator social.

Instituţia sa urma să fie democratică, să asigure o educaţie mixtă şi să aibă o programă liberală neconvenţională, concepută astfel încât să-i stimuleze pe studenţi să-şi găsească ritmul personal, să descopere artistul din ei. I s-a oferit ocazia de a-şi pune ideea în practică atunci când i s-a propus să lucreze la Weimar, oraşul german în care fusese semnată de curând constituţia democratică a ţării. I se oferea postul de director al unei instituţii de învăţământ ce rezultase din fuzionarea a două instituţii anterioare : Academia de Arte Frumoase a Marelui Ducat al Saxoniei şi Şcoala de Arte şi Meserii a Marelui Ducat al Saxoniei. Gropius a acceptat, botezând noua entitate „Staatliches Bauhaus in Weimar".

Astfel s-a născut Bauhaus, în 1919. Gropius a anunţat că avea să fie o „importantă instituţie de educaţie artistică utilizând idei moderne", care combina „programa teoretică a unei academii de artă" cu „programa practică a unei şcoli de arte şi meserii" şi oferea un „sistem comprehensiv pentru studenţii talentaţi". El respingea politica Werkbund-ului german de producţie industrializată, de masă, pe care o vedea ca pe o diminuare a individului : atitudine care, credea el, condusese la război.

Insista, de asemenea, ca studenții la Arte Frumoase să coboare din turnul lor de fildeș și să facă și munca de jos, cot la cot cu artizanii, declarând că nu există „artă ca profesiune... artistul este un meșteșugar exaltat. Să ridicăm bariera arogantă dintre meșteșugari și artiști! Să... creăm împreună noua clădire a viitorului! Ea va combina arhitectura, sculptura și pictura într-o singură formă”. Acesta este un ecou al acelei *Gesamtkunstwerk* wagneriene: o operă de artă totală în care toate formele de artă își unesc forțele pentru a realiza o singură entitate glorioasă, bazată pe principii fundamentale ale vieții.

Marele compozitor considera că muzica e cea mai înaltă formă de efort creator al omului, conchizând că era așadar mediul firesc în care ar trebui să se încerce realizarea unei *Gesamtkunstwerk*. Gropius era de altă părere. El susținea că arhitectura este cea mai importantă formă de artă, spunând că „scopul final al oricărei activități creatoare este construcția”. De aici numele Bauhaus, termenul german format de la *bauen*, „a construi”, și *Haus*, „casă”.

Gropius a conceput structura dezvoltării educaționale a studenților săi după modelul ucenicIei din cadrul breslelor medievale. Studenții de la Bauhaus aveau să înceapă ca ucenici, avansând apoi la statutul de calfă și în cele din urmă, dacă erau suficient de buni, la cel de tineri meșteri. Toți studenții vor avea drept profesori „meșteri” renumiți, specialiști recunoscuți într-un anumit domeniu artistic. Gropius considera că Bauhaus este o „republică a intelectualilor” care într-o bună zi, „din mâinile a milioane de muncitori, se va înălța la cer, ca un simbol de cristal al unei noi credințe”.

Și, într-o anumită măsură, a reușit. „Noua credință” a secolului XX s-a întâmplat să fie consumerismul vorace motivat de tehnologie, care, de cele mai multe ori, era deghizat sub masca atât de cool a școlii de design pe care a inițiat-o Gropius la Bauhaus: o estetică nepretențioasă și de bun gust, cunoscută în general drept modernistă. Volkswagenul broscuță, lămpile Anglepoise, primele coperți ale cărților editate de Penguin, fustele conice ale anilor ’60; vastele spații albe de la MoMA, Guggenheim și Tate Modern; și frumusețea elegantă a erei spațiale – toate se încadrează în modernism.

Succesul său estetic s-a extins și în domeniul arhitecturii, unde, din nou, „simbolul de cristal” a unit lumea. Din Estul comunist până în Vestul capitalist, amprenta modernismului inspirat de Bauhaus este vizibilă în uriașele construcții geometrice simple, din beton, care au ajuns să domine mediul urban al secolului XX. De la Lincoln Center din New York până la cele Zece Mari Clădiri care încadrează Piața Tiananmen din Beijing, se observă imediat amprenta modernismului sobru, angular al lui Gropius.

Ceea ce este uimitor, dat fiind faptul că Bauhaus a durat numai 14 ani. Cu atât mai mult dacă ții cont de faptul că designul auster, sobru, elegant cu care va fi asociată întotdeauna nu era nici pe departe spiritul creator cu care pornise la drum instituția, așa cum demonstrează clar imaginea de pe coperta primei sale broșuri din 1919. Este o gravură a artistului Lyonel Feininger (1871-1965), membru al grupării Călărețul Albastru conduse de Wassily Kandinsky, pe care Gropius îl numise Meșter al atelierului de tipografie. Compoziția lui Feininger este într-un stil cubo-futurist și înfățișează o catedrală gotică cu trei turle, înconjurată de paratrăsnete colțuroase care trimit fulgere electrice puternice către întreaga lume. Este o ilustrație încărcată de simbolism.

Gropius a conceput Bauhaus ca o catedrală de idei care avea să genereze energie și viață într-o lume deprimată și cenușie. Fulgerul simbolizează dinamismul și creativitatea studenților și Meșterilor. Biserica maiestuoasă reprezintă o *Gesamtkunstwerk*: o clădire ce unește spiritualul și materialul, creată cu dragoste de artiști și meșteșugari, în care se adună oamenii și se aud coruri cântând. Acesta era spiritul romantic al instituției în anii săi de formare, când era plină de studenți și Meșteri idealiști dornici să-și aducă obolul la construirea unei utopii moderne. În această fază incipientă locul arăta mai degrabă ca o comunitate de hipioți decât ca institutul profesionalizat de design funcțional care va deveni mai târziu.

Viața studențească la Bauhaus începea întotdeauna cu un curs preliminar de șase luni numit *Vorkurs*, care a fost conceput și era predat inițial de artistul și teoreticianul de origine elvețiană Johannes Itten (1888-1967). Era un om neobișnuit în multe privințe; nu în ultimul rând, era un profesor cu experiență, lucru rar printre Meșterii de la Bauhaus. S-a convertit la Mazdaznan, o mișcare spirituală ce recomanda vegetarianismul, un stil de viață sănătos, mișcare fizică și foarte mult post. Seminarele lui Itten aveau aceeași tendință New Age, el încercând să își ajute studenții să-și găsească intuitiv vocea artistică. În timp ce își cercetau sinele și așteptau să le vină inspirația, Itten se plimba prin sală – și prin Weimar –, îmbrăcat într-o tunică de culoare închisă care anticipa costumul președintelui Mao. În plus, umbla ras în cap și purta niște ochelari rotunzi care îl făceau să arate ca o combinație între un personaj negativ dintr-un film cu Bond și liderul unei secte religioase. Și cam așa îl vedeau studenții pe profesorul lor, respectul pe care i-l arătau unii dintre ei tinzând să se transforme într-un fel de venerație ocultă, în timp ce alții nu puteau suporta să-i vadă capul chel și stilul afectat. Gropius l-a tolerat... la început.

Lui Itten, filosofia inițială a școlii Bauhaus de „întoarcere la natură" în domeniul artelor și meseriilor i s-a potrivit ca o mănușă. În timp ce alte școli de artă îi puneau pe studenți să-i copieze pe vechii maeștri, Itten își baza lecțiile pe culorile și formele primare. El le cerea studenților să modeleze forme geometrice din diferite materiale pentru a-i învăţa despre linie, echilibru şi substanţă. Apoi ei îşi dezvoltau propriile idei – de exemplu, un relief de gips de mărimea unui afiş compus din pătrate şi dreptunghiuri sau o pătură de fetru cu aplicaţii, cusută din petice roşii şi maro, care să demonstreze că studentul a înţeles tranziţiile tonale.

În acele zile, la Bauhaus era o atmosferă medievală, intimă. Pe lângă lecţiile teoretice ale lui Itten, ucenicii învăţau tot felul de meşteşuguri în ateliere, de la legarea cărţilor la ţesut. Lemnul era materialul de construcţie preferat, Gropius plănuind să construiască un „cartier" de case din lemn în campus pentru ca studenţii şi Meşterii să poată locui şi lucra împreună în armonie. Domnea o atitudine antimaterialistă combinată cu spiritul gotic al expresionismului german. Ceea ce nu este chiar surprinzător, având în vedere cine erau profesorii. Atât Johannes Itten, cât şi Lyonel Feininger veniseră din Şcoala expresionistă care fusese întemeiată în Germania înainte de război.

Expresionismul german s-a născut în 1905, odată cu fondarea la Dresda a grupării Die Brücke (Podul/Puntea), care a fost urmată câţiva ani mai târziu de gruparea lui Kandinsky, Călăreţul Albastru. Amândouă se inspiraseră din expresionismul lui van Gogh şi Munch, primitivismul lui Gauguin şi culorile nenaturale ale foviştilor, înainte de a adăuga la această combinaţie şi o doză de tradiţie gotică germană. Maestrul acestui amalgam era artistul Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), unul dintre fondatorii grupării Die Brücke. Înainte de război el şi adepţii săi realizau lucrări senine, cu nuduri schematizate plasate în peisajele în culori psihedelice. După război arta lui Kirchner a căpătat o notă mai sumbră. *Selbstbildnis als Soldat* (*Autoportret ca soldat*, 1915) este un exemplu de expresionism german în varianta sa cea mai sumbră şi mai incisivă. Atitudinea boemă, voioasă a grupării Die Brücke a lăsat locul figurilor distorsionate, liniilor parcă trase cu lama şi unei palete ce avea paloarea morţii. În autoportretul său, Kirchner are ochii lipsiţi de viaţă şi braţul drept amputat ; îşi ridică ciotul însângerat ca dovadă că, din cauza măcelului războiului, artistul nu mai este bun de nimic. În spatele său, în picioare, se află o femeie goală, abia schiţată, ca într-o pictură rupestră. Este prezentă, dar pare că e în altă lume. Mesajul e clar : războiul l-a castrat pe soldat ; el nu va mai iubi niciodată.

Aceasta este lumea cu o mare încărcătură emoţională din care se iviseră Gropius, Itten, Feininger şi Bauhaus. Imaginile deformate, spiritualitatea mistică, libertarianismul şi terestritatea gotică ale expresionismului german erau parte intrinsecă a etosului original al Şcolii Bauhaus. Astfel că, atunci când Wassily Kandinsky şi Paul Klee au venit să predea aici, câţiva ani mai târziu, s-au simţit imediat ca acasă.

Feininger a fost încântat să se întâlnească din nou cu foştii săi colegi, în vreme ce Gropius trebuie să fi considerat că acesta era un succes remarcabil al Şcolii Bauhaus. Îţi poţi imagina aşa ceva astăzi? Doi dintre cei mai respectaţi artişti din lume să vină să predea la o şcoală de artă şi să locuiască în campus. Puţin probabil. Dar atracţia acestui loc şi angajamentul acestor artişti de a încerca să construiască un viitor mai bun erau atât de puternice, încât Kandinsky a acceptat bucuros să se ocupe de atelierul de pictură murală, iar Paul Klee a preluat atelierul de vitraliu. La Bauhaus viaţa era frumoasă şi devenea şi mai frumoasă. Singura problemă era că în afara campusului ea era urâtă şi devenea din ce în ce mai urâtă.

Germania se zbătea să-şi îndeplinească obligaţiile impuse prin Tratatul de la Versailles, şi anume plata despăgubirilor de război către Tripla Antantă (Marea Britanie, Franţa şi Rusia). Această sarcină dificilă a devenit şi mai greu de îndeplinit din cauza lipsei de materii prime (unul dintre motivele pentru care Gropius începuse să prefere lemnul), care fuseseră fie folosite în Primul Război Mondial, fie, ulterior, devalizate de învingători. Din punct de vedere politic, Germania era într-o situaţie îngrijorătoare. Noua republică era divizată şi tensionată, diverse partide politice concurând pentru poziţie şi putere. Facţiunile de dreapta din cadrul guvernului regional care subvenţionase Şcoala Bauhaus începeau să vadă instituţia ca pe o entitate politică. Erau îngrijorate că devenise un cuib de socialişti sporogeni şi bolşevici rebeli care nu creau nimic de valoare sau de calitate. Gropius era presat să dovedească valoarea şcolii, să arate că Bauhaus nu era o instituţie care se prefăcea doar că este interesată de artă şi care de fapt producea extremişti de stânga, ci o investiţie financiară sigură a guvernului local într-un viitor al producţiei. Abilul Gropius şi-a dat seama că era timpul pentru o schimbare.

Filosofia necomercială, centrată pe sine a intuiţiei, predicată de Johannes Itten, a fost înlocuită cu un nou motto mobilizator al lui Gropius: „Arta şi tehnologia, o nouă unitate". A fost o întoarcere cu 180 de grade a fondatorului şi liderului instituţiei, care declarase anterior Werkbund-ul german „mort şi îngropat", când promova o direcţie similară.

Pentru a-l înlocui pe Itten, Gropius a ales să nu angajeze tot un Meşter care avusese de-a face cu expresionismul german. În schimb, a ales un artist maghiar cu o ideologie constructivistă pentru a introduce un element de rigoare şi raţionalitate în rândul profesorilor. László Moholy-Nagy (1895-1946) a preluat postul de Meşter al formei şi atelierul de metaloplastie şi a fost de acord să împartă cursul preliminar, *Vorkurs*, al lui Itten cu Josef Albers (1888-1976), primul ucenic de la Bauhaus care a devenit Meşter.

Albers şi Moholy-Nagy urmau să transforme Bauhaus în izvorul de modernism pentru care este acum legendară. Au făcut acest lucru cu ajutorul unui impetuos artist, editor, teoretician şi designer care ştia ce vrea şi era cel mai mulţumit când îi influenţa şi pe alţii. Olandezul de la De Stijl intra din nou în scenă.

Theo van Doesburg venise din Olanda pentru a le preda principiile De Stijl celor de la Bauhaus. Venise momentul să se elimine tot acel „blocaj expresionist", spunea el. Şi chiar dacă Gropius nu l-a angajat pe van Doesburg, curând olandezul a început să-şi facă simţită prezenţa la Bauhaus. Cursul său particular despre De Stijl a devenit un magnet pentru studenţii de la Bauhaus, care îl frecventau în masă. Stilul lui de predare era antiteza şcolii de creativitate a lui Itten, „unde mergea orice". De Stijl însemna disciplină şi precizie – instrumente minime, impact maxim : poţi spune mai mult cu mai puţin.

Gropius adunase acum la Weimar reprezentanţi ai tuturor şcolilor de artă abstractă : Kandinsky, Klee şi Feininger din gruparea Călăreţul Albastru, van Doesburg de la De Stijl şi neoplasticism, Moholy-Nagy şi Albers ca promotori ai artei non-obiectuale a ruşilor. Această instituţie mică şi prost finanţată atrăsese un grup de talente artistice inovatoare amintind de Florenţa renascentistă şi Parisul *fin-de-siècle*.

Noua echipă a avut un impact imediat. Moholy-Nagy, foarte înclinat spre tehnologie, şi-a încurajat studenţii de la design să folosească materiale moderne şi să se inspire din compoziţiile lui Malevici, Rodcenko, Popova şi Lisiţki. În decurs de câteva săptămâni ucenicii au încetat să mai facă manual vase diforme de teracotă, începând să realizeze obiecte perfect finisate, făcute la maşină. Marianne Brandt (1893-1983), designer de renume internaţional, a cărei operă avea să fie considerată chintesenţa imaginii caracteristice a Şcolii Bauhaus, s-a numărat printre studenţii ce l-au avut iniţial ca îndrumător pe Moholy-Nagy.

În 1924, pe când nu avea încă decât statutul de ucenic, a realizat un serviciu de ceai argintiu aproape perfect, care avea o graţie fermecătoare. Ceainicul are forma unui bol perfect rotunjit, ca o bilă din argint tăiată în două. Este aşezat pe un suport făcut special pentru el, realizat din două fâşii scurte de metal care se intersectează. Ciocul strălucitor al ceainicului se materializează fără efort ca o prelungire a părţii curbate a vasului, capătul său fiind perfect aliniat cu partea de sus a ceainicului. Toarta ieşită în afară are aceeaşi formă rotunjită ca şi vasul, încadrând capacul circular. Capacul are un mâner subţire, prelung care stă în echilibru, ca o balerină.

Răspunsul sofisticat al Mariannei Brandt la programul lui Moholy-Nagy axat pe utilizarea materialelor industriale moderne nu a fost unicul de acest fel. Wilhelm Wagenfeld şi Karl Jucker au proiectat o lampă de masă uluitoare din sticlă şi metal, cunoscută azi sub denumirea de *Wagenfeld Lampe* (1924). Are un abajur din sticlă opacă şi picior şi suport din sticlă transparentă, care o fac să semene cu o ciupercă. Forma ei geometrică simplă este accentuată de detalii subtile de design care o ridică de la statutul de simplă lampă la un obiect al dorinţei. Abajurul de sticlă are o margine de metal cromat; câţiva centimetri mai jos iese în afară un întrerupător cu fir care aprinde şi stinge lampa, dând obiectului o notă asimetrică ingenioasă. Piciorul şi suportul din sticlă transparentă sunt perfect proporţionate pentru a completa o lampă (şi o formă) de o eleganţă îmbietor de simplă.

Wagenfeld Lampe a devenit un design clasic şi este considerată unul dintre primele exemple de excelenţă în designul industrial. Dar asta e o percepţie greşită. Poate că Bauhaus devenise până în acest moment un exponent al artei şi tehnologiei, dar studenţii îşi realizau obiectele tot manual. Când Gropius l-a trimis pe Wagenfeld la un târg comercial ca să-şi vândă lampa, tânărul student a descoperit că fabricanţii, în loc să îi cumpere designul, erau amuzaţi de aspectul lămpii. Proiectarea unui obiect astfel încât să arate ca şi cum ar fi fost produs în serie e una şi proiectarea unui obiect pentru producţia de serie este cu totul altceva.

Când Albers şi Moholy-Nagy nu îşi supravegheau ucenicii, îşi aduceau şi ei contribuţia la estetica Bauhaus. Moholy-Nagy picta pânze abstracte precum *Telefonbild EM1* (*Pictură prin telefon EM1*, 1922) – o imagine cu puţine elemente, dominată de o dungă neagră verticală. Puţin mai sus de mijloc, în dreapta dungii negre, e o cruce mică, galben cu negru, sub care mai e o formă ca un crucifix răsturnat, roşu. E un fel de fuziune între constructivism şi Mondrian.

Josef Albers era ocupat cu crearea designului pentru *Setul de patru măsuţe de diferite mărimi* (circa 1927). Toate cele patru mese au câte un cadru de lemn simplu, dreptunghiular, în care Albers a integrat câte o tăblie de sticlă. Fiecare tăblie este vopsită în una dintre cele trei culori primare; a patra masă, cea mai mare, este verde. Mesele sunt din ce în ce mai mici, permiţând astfel ca, atunci când nu sunt folosite, să fie strânse, ordonat, una în alta, ca o matrioşkă. Măsuţele lui Albers se găsesc de cumpărat şi astăzi.

Albers nu a fost singurul ucenic de la Bauhaus care a devenit Meşter. Şi nu a fost nici singurul Meşter ce a realizat la Bauhaus un produs care urma să aibă succes comercial şi care se găseşte în magazine şi în prezent. Marcel Breuer (1902-1981), un tânăr designer ungur, a ajuns şi el, ca şi Albers, de la statutul de ucenic la cel de Meşter în 1925, când Gropius l-a numit la conducerea atelierului de tâmplărie şi mobilier. Într-o zi, când Breuer mergea cu bicicleta la serviciu, s-a uitat la ghidon şi i-a venit o idee. Oare bara tubulară de oţel de care se ţinea cu mâinile în timp ce mergea cu bicicleta nu putea fi folosită şi în alt scop? La urma urmelor, era un material modern, relativ ieftin şi care se preta la producţia de masă. Sigur putea fi folosită şi altfel: poate la un scaun...

Cu puţin ajutor de la un instalator din local, după ce a realizat un prototip sau două, Breuer a produs *Stuhl B3* (*Scaunul Wassily* - vezi fig. 18): un cadru din oţel tubular cromat pe care îl îndoise, formând unghiuri drepte, pe care montase apoi bucăţi de pânză pentru a realiza şezutul, braţele şi spătarul. Breuer îl considerase „cea mai extremă lucrare... cea mai puţin artistică, cea mai logică, cea mai puţin «confortabilă» şi cea mai mecanică" şi se aşteptase să-l critice toată lumea. Oprobriul nu s-a materializat niciodată. Scaunul a fost apreciat ca atare: un design modern sofisticat care avea să fie omniprezent în sălile de şedinţe şi în centrele de afaceri de pe tot mapamondul. Unul dintre primii care l-au lăudat pe Breuer pentru designul său inovator a fost colegul său Wassily Kandinsky. Ca răspuns la aprecierile confratelui său, Breuer şi-a numit scaunul „Wassily".

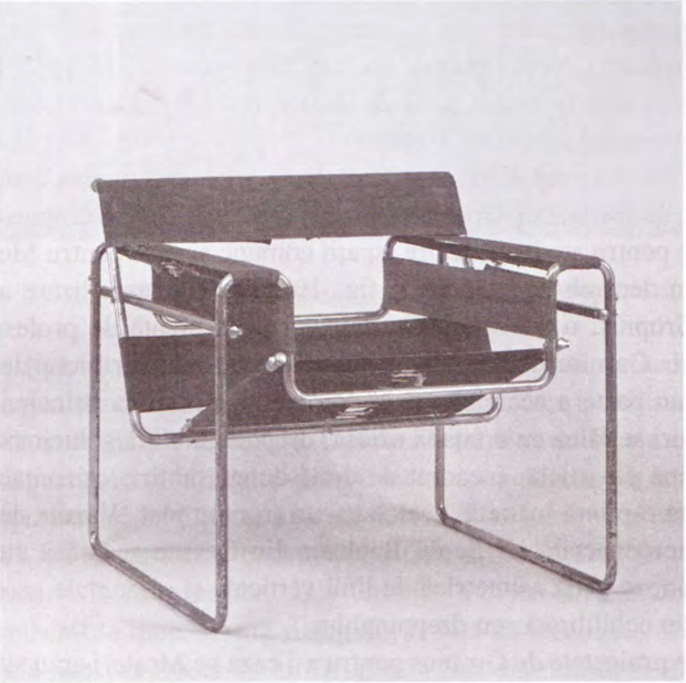


Fig. 18. Marcel Breuer, *Stuhl B3/Wassily* (*Scaunul Wassily*), 1925

Viaţa intrase din nou pe făgaşul ei la Bauhaus. Şi a fost dată peste cap din nou de evenimentele exterioare. În 1923 Germania nu a mai putut plăti despăgubirile de război. Trupe franceze şi belgiene au intrat în ţară, care a fost copleşită de hiperinflaţie şi şomaj masiv. Germania, sărăcită şi depreciată, s-a îndreptat, împleticindu-se, către extrema dreaptă. Bauhaus nu a mai primit fonduri ; Gropius a fost înştiinţat că i se va întrerupe contractul şi a pierdut şi mare parte din sprijinul politic de care se bucurase până atunci, în timp ce artiştilor şi intelectualilor din toată lumea nu le venea să creadă. Dar, până să se dezmeticească rapid înfiinţata Societate a Prietenilor Şcolii Bauhaus (din care făceau parte Arnold Schönberg şi Albert Einstein), zilele Şcolii Bauhaus la Weimar erau încheiate.

Apoi, în fine, s-a schimbat norocul : şi pentru Bauhaus, şi pentru Germania. Au intervenit americanii, care au împrumutat guvernului german suficienţi bani pentru a-şi pune ţara înapoi pe picioare. Şomajul a mai scăzut ; activitatea comercială s-a intensificat. Încrederea a crescut şi centre industriale din toată ţara l-au abordat pe Gropius, propunându-i ca Bauhaus să o ia de la capăt în districtul lor. Aceste oraşe ambiţioase, mai mari sau mai mici, doreau să încurajeze noi afaceri în zonele respective, dar trebuiau să demonstreze că dispun de specialişti şi locuinţe moderne. Şcoala Bauhaus şi firma de arhitectură a lui Walter Gropius puteau asigura toate acestea. În 1925 Meşterii şi studenţii celei mai faimoase şcoli de design din lume s-au instalat în oraşul Dessau, puţin mai la nord de Weimar.

Acolo îi aştepta unul dintre marile proiecte arhitecturale moderniste, ridicat după planurile lui Walter Gropius : o veritabilă Bauhaus. Complexul de ateliere, camere pentru studenţi, teatre, spaţii comune şi case pentru Meşteri a fost inaugurat în decembrie 1926 (vezi fig. 19). Era o materializare a instituţiei visate de Gropius, o adevărată *Gesamtkunstwerk* creată de profesorii şi studenţii şcolii. Garniturile, mobila, panourile informative, picturile murale şi clădirile erau parte a aceleiaşi viziuni coerente. Clădirea principală unde se ţineau cursuri se fălea cu o faţadă uriaşă, dreptunghiulară şi lucioasă, un mare perete-cortină din sticlă, încadrat de două dungi subţiri, orizontale de beton alb : una era o plintă înălţată, cealaltă – un fronton plat. Văzute de deasupra, clădirile interconectate ale Şcolii Bauhaus din Dessau seamănă cu un tablou de Mondrian : o grilă asimetrică de linii verticale şi orizontale care formează o compoziţie echilibrată, cu dreptunghiuri.

Clădirile proiectate de Gropius pentru a-i caza pe Meşteri erau situate într-o pădurice, nu departe de noua Bauhaus. Erau în total patru : o locuinţă separată pentru Gropius şi alte trei clădiri, fiecare cu câte două apartamente. Toate au aceeaşi sensibilitate estetică, deliberat modernistă. Gropius le-a proiectat în spiritul aceloraşi principii rectilinii ale grupării De Stijl pe care le-a aplicat şi Gerrit Rietveld la casa Schröder. Doar că nu vezi niciun fel de culori primare la locuinţele Meşterilor proiectate de Gropius, unde pereţii verticali, plaţi au fost tencuiţi şi vopsiţi în alb. În aceste elevaţii puternic reliefate s-au tăiat nişte ferestre dreptunghiulare şi pătrate, fără ramă şi încastrate, pentru a accentua severitatea conturului lor.

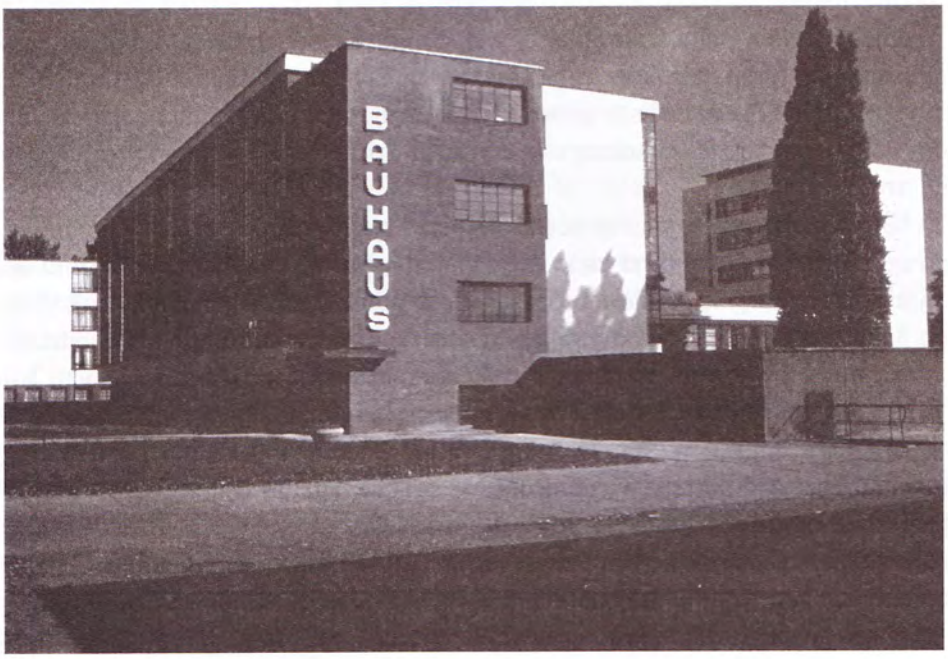


Fig. 19. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926

Agresivitatea formei geometrice a casei este accentuată de acoperişul plat şi de coronamentele din beton, care fac notă discordantă cu trunchiurile strâmbe ale copacilor şi frunzişul asimetric. Casele Meşterilor au în ele ceva puritan şi aspru : aspectul lor artificial e neiertător şi intransigent. În mâinile cuiva mai puţin competent, ar fi putut uşor să devină nişte monştri brutali, ameninţători şi reci, ca atâtea dintre construcţiile fără suflet care au fost ridicate de atunci în numele modernismului. Dar Gropius a evitat această capcană ; era mult prea sensibil la linie, formă şi echilibru. Aşa că locuinţele Meşterilor au o frumuseţe intrinsecă (locuinţa lui Gropius a fost distrusă în timpul războiului), deşi, atunci când s-a mutat aici, Kandinsky a zugrăvit interiorul locuinţei sale în multe culori.

Gropius şi-a dat demisia în 1928 pentru a-şi face o carieră în arhitectură la Berlin. Plecarea sa a creat un gol care a fost umplut imediat de un grup de studenţi din ce în ce mai radicali, cu simpatii comuniste. Politicienii din Dessau care finanţau instituţia nu erau prea încântaţi de felul cum evoluau lucrurile.

I-au cerut lui Gropius să-i ajute să găsească un nou director care să aibă autoritatea şi reputaţia necesare pentru a restabili ordinea. Gropius l-a propus pe Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), un arhitect german avangardist cu care lucrase la firma lui Peter Behrens în 1908.

Mies van der Rohe a acceptat oferta şi a devenit director în 1930. Îşi câştigase recent o reputaţie internaţională ca reprezentant de seamă al arhitecturii moderne, când Pavilionul său german a fost inaugurat la Expoziţia Internaţională din Barcelona, în 1929. Acesta este o sinteză arhitecturală a tuturor mişcărilor de artă abstractă.

Un acoperiş mare, plat şi scund se prelungeşte mult în afara pavilionului cu un singur nivel, plutind ca o navă spaţială, partea sa de dedesubt fiind de un alb imaculat şi la fel de uniform precum peretele unei galerii de artă. Sub el, Mies van der Rohe a proiectat un sistem de grile ce amintesc de Mondrian, folosind o combinaţie de materiale scumpe care nu ar fi fost pe placul lui Tatlin. Un cadru de oţel susţine o serie de pereţi portanţi din sticlă, marmură şi onix care împart spaţiul, lăsându-l totuşi deschis. În schimb, poziţionarea lor neuniformă îi permite vizitatorului ce străbate spaţiul necompartimentat al pavilionului să aibă acces la privelişti interioare şi exterioare care fuseseră meticulos proiectate de Mies van der Rohe. El prezintă o faţă nouă, mai puţin agresivă a Germaniei : o republică progresistă, deschisă, plină de iniţiativă, raţională şi sofisticată.

I s-a spus că guvernul german urma să-i primească pe regele şi regina Spaniei în pavilionul său atunci când aceştia aveau să vină să inaugureze Expoziţia. Arhitectul s-a gândit că pentru această ocazie s-ar impune nişte scaune speciale destinate prestigioşilor oaspeţi, aşa că şi-a scos creionul şi hârtia şi s-a apucat de lucru. Designul rezultat aminteşte de un şezlong cu spătarul ridicat. Dintr-o parte nu se văd decât două bare de oţel cromat, care formează un X acolo unde se intersectează. Una din ele este mai lungă şi se curbează delicat, ca o semilună, începând de la piciorul din faţă al scaunului şi prelungindu-se în sus, pentru a susţine spătarul. Cealaltă porneşte de la piciorul din spate şi se curbează lin spre partea din faţă, formând un S şi creând un cadru în consolă pentru şezut. La acest design simplu şi elegant Mies van der Rohe a adăugat două perne de piele crem : una pentru şezut, cealaltă pentru spătar.

Până la urmă, regele şi regina au ales să nu se aşeze pe scaunele Barcelona sau pe taburetele Barcelona – dar milioane de oameni au făcut-o de atunci. Niciun apartament de la mansardă din Manhattan, biroul niciunui arhitect de top nu era complet fără acest set Barcelona cu două componente creat de Mies van der Rohe. Fără îndoială că era omul potrivit pentru postul de director la

Bauhaus. Aşa cum nu era nicio îndoială că nu prea putea face nimic ca să oprească declinul Şcolii Bauhaus. Gropius avea mulţi duşmani cu care trebuia să se lupte, dar niciunul la fel diabolic şi de puternic ca Adolf Hitler. Artistul de ocazie şi autorul cărţii *Mein Kampf* ura modernismul şi pe intelectuali. Ceea ce însemna că ura foarte, foarte tare şi mişcarea Bauhaus. În 1933, după ce şi-a asigurat o poziţie politică, a dispus închiderea celei mai mari şcoli de artă şi design care a existat vreodată. Şi pentru ca nimeni să nu uite cât de tare ura instituţia şi pe toţi cei asociaţi cu ea, a organizat o expoziţie de *Entartete Kunst* (artă degenerată) patru ani mai târziu, în 1937.

Hitler le-a ordonat acoliţilor lui să scotocească prin muzeele ţării şi să înlăture toate obiectele de artă modernă pe care le găseau şi care fuseseră realizate după 1910. Au fost confiscate lucrări de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger şi Ernst Ludwig Kirchner (printre mulţi alţii), care apoi au fost expuse într-o manieră haotică şi însoţite de texte batjocoritoare, menite să încurajeze publicul să râdă de „arta degenerată". Cine ştie ce au înţeles numeroşii vizitatori ai expoziţiei din toate astea? Cert e însă că artiştii ştiau ce se întâmplă.

Un alt război era iminent. În Primul Război Mondial artiştii fie se înrolaseră, fie se întorseseră în ţările lor. De data aceasta mulţi au reacţionat diferit, nealegând nici să lupte, nici să se întoarcă acasă. Mai mulţi s-au îndreptat în masă spre aceeaşi destinaţie. Au plecat într-o ţară care construise oraşe frumoase, în spiritul modernismului, un loc pe care aveau să îl ajute într-o zi să devină epicentrul artei moderne. Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Piet Mondrian şi mulţi, mulţi alţii au plecat spre Vest, spre tărâmul libertăţii: America.

13

Dadaismul: domnia anarhiei
1916-1923

Maurizio Cattelan (n. 1960) are nasul mare. Nu vreau să fiu nepoliticos sau să fac atac la persoană, vreau doar să spun că acesta este primul lucru pe care îl observi când îl întâlneşti, trăsătura care îţi sare în ochi, ca să zicem aşa. Dar pentru că e înalt, zvelt şi fermecător şi vine dintr-o ţară de limbă romanică, nasul lui respectabil este mai degrabă atrăgător, o trăsătură adorabilă care se potriveşte foarte bine unei persoane care se îndeletniceşte cu comicul şi cu absurdul.

Cattelan este un artist. Arta sa, care s-a dovedit a avea mare succes la critici şi la public, constă în gaguri vizuale cuminţi la care adaugă un strop de patos, pentru a le conferi o anumită încărcătură intelectuală. Este un Charlie Chaplin al artei contemporane : face pe clovnul pentru a scoate la iveală unele dintre realităţile dure ale vieţii.

L-am cunoscut acum câţiva ani, când ne-am întâlnit ca să vedem dacă putea participa la un weekend artistic de tip performance pe care îl organizam la Tate Modern. El a sugerat să-şi pună la bătaie creaţia intitulată *Jolly Rotten Punk* - sau *Punki*, mai pe scurt. Punki, am descoperit eu, era o păpuşă spurcată la gură, îmbrăcată cu nişte pantaloni cu model ecosez - era, de fapt, o versiune în miniatură a lui John Lydon (alias Jonny Rotten), solistul celebrei trupe punk rock din anii '70 Sex Pistols. Diabolicul personaj era mânuit de un păpuşar ascuns într-un rucsac enorm pe care Punki îl avea în spate.

Instrucţiunile lui Cattelan erau ca Punki să-i acosteze pe vizitatorii galeriei şi să-i insulte. Înţelegeţi, ca să-i scoată puţin pe muşterii din lumea lor mulţumită de sine şi limitată. Ideea mi s-a părut destul de amuzantă, dar m-am întrebat dacă nu ar fi mai bine ca păpuşa să se plimbe prin faţa galeriei şi să-i „întâmpine" pe clienţi. „Nu", mi-a răspuns ferm artistul. N-ar merge. „De ce nu?", am întrebat eu. Pentru că Punki „nu funcționează în afara contextului muzeului", a insistat Cattelan. „Nu ar mai fi artă." În acel moment probabil că a observat scepticismul din privirea mea pentru că a început să-mi explice.

Spunea că toate lucrările lui au la bază ideea că sunt expuse într-un muzeu sau într-o galerie de artă; că altfel nu ar avea efect. A amintit *La nona ora* (*A noua oră*, 1999), una dintre piesele sale cele mai cunoscute, care este o statuie în mărime naturală din ceară ce îl reprezintă pe papa Ioan Paul al II-lea întins pe jos, strivit de un meteorit, ținându-se disperat de crucea sa de procesiune, la care caută sprijin fizic și spiritual. Este o sculptură comică: violentă în aceeași manieră stupid-amuzantă ca desenele animate cu Tom și Jerry. Dar titlul lucrării trădează și o semnificație mai sumbră. A noua oră este în mod tradițional momentul rugăciunii în multe zone ale creștinătății (pe la 3 după-amiaza) și se face referire la ea și în Biblie. În Marcu 15,34 apostolul scrie că în al nouălea ceas a ridicat Iisus ochii spre cer și a strigat: „Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, de ce M-ai părăsit?", după care și-a dat ultima suflare. Papa lui Cattelan, întins pe jos, este cuprins de aceeași îndoială.

Provocarea și valoarea lucrării ca subiect de presă vin din faptul că este definită drept artă: o sculptură. Dacă același obiect, realizat din aceleași materiale, ar fi fost folosit ca recuzită într-un film sau în vitrina unui magazin, puțini oameni l-ar fi remarcat. Dar, pentru că *La nona ora* a fost expusă într-o galerie de artă - ca operă de artă -, cineva a plătit în 2006 trei milioane de lire sterline pentru acest papă lovit de meteorit și a curs multă cerneală pe tema meritelor sale. Ceea ce este, desigur, puțin ridicol și lipsit de noimă. De asemenea, creează tensiunea și controversele de care are nevoie arta lui Cattelan. El profită de statutul elevat de care se bucură în societatea noastră muzeele și galeriile de artă modernă.

Și, ca artist, are tot dreptul. Galeriile sunt pentru artiști ceea ce sunt teatrele pentru dramaturgi și actori: ele oferă un mediu în care publicul este dispus să fie mai puțin neîncrezător, acceptând să se spună și să se facă anumite lucruri care în orice alt context ori ar fi considerate inacceptabile, ori ar rămâne ignorate. Iar asta îi pune artiștii de astăzi într-o poziție privilegiată bazată pe o încredere care, la fel ca în orice altă profesie, riscă să fie înșelată, ceea ce ne îngrijorează constant pe noi, publicul, care vrem să ne placă arta modernă, dar suntem mereu suspicioși și cu ochii în patru, ca să nu ne trezim că am fost păcăliți.

În *La nona ora* Cattelan profită de credința oamenilor în Dumnezeu și de acceptarea de către aceștia a ideii că papa este mai aproape de El decât orice alt muritor - o poziție deținută cândva de Iisus. Dar în același timp el pune sub semnul întrebării credința oamenilor în artă și modul în care aceasta a devenit o formă de cult într-o societate seculară – ne pune la îndoială această credință nou-descoperită. Piatra sa cosmică strivește dintr-o lovitură un sistem de credințe vechi și unul nou.

Cattelan ia în râs lumea în care profesează și chiar pe oamenii care îl plătesc frumușel ca să facă asta. La fel ca păpușa sa, Punki, și ca mișcarea punk în general, opera sa rebelă, ireverențioasă și provocatoare are cel mai mare efect atunci când operează în interiorul establishment-ului. Ceea ce îl face un purtător de torță contemporan al dadaismului, mișcarea artistică de la începutul secolului XX dezvoltată de un grup de intelectuali anarhiști de limbă germană, a căror motivație era nu să tachineze lumea artei, ci să o distrugă.

Primii dadaiști erau măcinați de o furie provocată de îngrozitorul carnagiu al Primului Război Mondial. Clocoteau de revoltă și cinism față de ceea ce considerau a fi cauzele lui, și anume establishment-ul și încrederea lui exagerată în rațiune, logică, reguli și norme. Dadaismul, sugerau ei, avea să ofere o alternativă bazată pe ideea de a fi irațional, ilogic și lipsit de reguli.

Totul începuse pe nesimțite, când Hugo Ball (1886-1927), un tânăr scriitor german ce a refuzat să facă serviciul militar din cauza convingerilor sale, a fugit în neutrul Zürich, în Elveția, în timpul Primului Război Mondial. Odată stabilit acolo, teatralul Ball, care știa să cânte la pian, a deschis un club artistic cu scopul de a asigura un spațiu pentru ca „oameni cu minți independente, dincolo de război și naționalism", să „trăiască pentru diferite idealuri". A închiriat o cămăruță în spatele unei taverne aflate, întâmplător, pe aceeași stradă îngustă din Zürich unde locuia și Vladimir Lenin, care punea și el la cale să deschidă un club.

Ball și-a botezat clubul după scriitorul satiric iluminist Voltaire, ale cărui cuvinte influențaseră gândirea revoluționarilor francezi. În februarie 1916, Ball a transmis următorul comunicat de presă:

> Cabaret Voltaire. Sub acest nume s-a format un grup de tineri artiști și scriitori, cu scopul de a crea un centru de divertisment artistic. Ideea cabaretului este că vor fi invitați artiști care vor susține reprezentații muzicale și lecturi la întâlnirile zilnice. Tinerii artiști din Zürich, indiferent de orientarea lor, sunt invitați să ni se alăture cu sugestii și contribuții de toate tipurile.

Cel mai de seamă dintre cei care au acceptat invitația lui Ball a fost un poet român pe nume Tristan Tzara (1896-1963), un tânăr sensibil și furios, un talentat orator, hotărât să se asigure că va fi auzit. În timpul unui happening la cabaretul Voltaire Tzara s-a împrietenit cu Ball, într-o ilustrare clasică a principiului conform căruia contrariile se atrag. Ball era tăcut și subversiv, Tzara gălăgios şi nihilist, iar dacă amestecai aceste ingrediente, rezultatul era extrem de inflamabil. Ei doi (şi cu puţin ajutor din partea prietenilor) au creat o mişcare artistică anarhică ce a condus la suprarealism, a influenţat pop-art-ul, a stimulat generaţia beat, a inspirat punk-ul şi a asigurat fundamentul artei conceptuale.

Se promovau drept delincvenţi juvenili ai artelor şi erau anti-orice : anti-establishment, anti-social, anti-religie şi, mai presus de toate, anti-artă. Negau şi dispreţuiau mişcările moderniste precum futurismul, din care se dezvoltaseră. Dacă nu ar fi existat bombasticismul şi beligeranţa lor, dadaiştii nu şi-ar fi câştigat notorietatea şi influenţa pe care le-au avut fără să-şi găsească un loc confortabil chiar în establishment-ul artistic pe care îl criticau. Aşa cum Maurizio Cattelan spune că operele sale trebuie să se afle într-o galerie pentru a avea efect, şi dadaiştii trebuiau să se afle în lumea artei pentru ca mesajul lor să aibă impact. Dadaiştii cei rebeli ştiau cum să joace regulamentar.

Iar în 1916 asta însemna să anunţi apariţia unei noi mişcări artistice printr-un manifest, pentru că aşa proceda toată lumea. Mişcarea dadaistă a fost lansată în 14 iulie 1916 (ziua când se sărbătoreşte căderea Bastiliei) în cadrul unei lecturi publice la Waag Hall, în Zürich, sarcina prezentării revenindu-i lui Hugo Ball. „Dada este o nouă tendinţă în artă. Îţi dai seama de asta din faptul că până acum nimeni nu ştia nimic despre ea, iar de mâine toată lumea din Zürich va vorbi despre ea. Dada vine din dicţionar. Este îngrozitor de simplu. În franceză înseamnă «căluţ de jucărie». În germană înseamnă «la revedere», în română «da, aşa e»... un cuvânt internaţional. Cum se ajunge la fericirea eternă ? Spunând dada. Cum devii celebru ? Spunând dada... până înnebuneşti [şi] îţi pierzi cunoştinţa. Cum se poate scăpa de jurnalism, viermi, tot ce este drăguţ şi corect, limitat, moralist, europenizat, fără vlagă ? Spunând dada."

Tzara văzuse cât de eficiente fuseseră criticile incendiare ale lui Filippo Marinetti când era vorba să atragă atenţia şi să câştige acoperire mediatică pentru futurism. A fost atent şi la felul în care italianul combinase criticile virulente la adresa istoriei artei cu o promovarea aproape diabolică a tehnologiei moderne. Pasiunea şi perversiunea păreau să fie lozul câştigător. Dar în cazul lui Tzara ţinta reproşurilor mânioase era războiul, iar subiectul promovării fanatice îl constituiau ideile filosofiei absurdului formulate de avangarda literară pariziană.

Filosofia absurdului era o tendinţă antiraţională care se născuse în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la Paris în rândul poeţilor simbolişti francezi. Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé şi Arthur Rimbaud (un copil-minune care a murit la o vârstă foarte fragedă şi care susţinuse „dereglarea tuturor simţurilor" pentru a „vedea cu adevărat") se numărau printre poeţii cei mai de seamă ai mişcării. Ei considerau că intuiţia şi limbajul extrem de evocator puteau revela marile adevăruri ale vieţii.

Pe urmele lor a păşit Alfred Jarry (1873-1907), un student care îşi petrecuse anii de şcoală inventând poveşti în care îl ridiculiza pe profesorul său gras de matematică, Monsieur Hébert. Împreună cu câţiva dintre colegii săi de clasă, transformase poveştile într-o piesă absurdă pe care o puneau în scenă folosind păpuşi. După absolvire Jarry s-a mutat la Paris, unde a continuat să îşi perfecţioneze piesa în timp ce-şi folosea spiritul satiric şi mintea sclipitoare pentru a-şi câştiga existenţa ca scriitor, ajungând astfel să se împrietenească cu Apollinaire şi amicii săi. După multe repetări şi începuturi neizbutite, piesa lui, intitulată acum *Ubu Roi* (*Ubu rege*), a fost, în cele din urmă, finalizată. Ubu rege era numele antieroului din piesă : un om lacom, rău şi prost, menit să fie o personificare comică a îngâmfatei burghezii pariziene. La premieră, în decembrie 1896, publicul a început să huiduie şi totul s-a sfârşit cu un tărăboi în toată regula. Primul cuvânt din piesă era *Merde !* – ceea ce rezuma părerea majorităţii spectatorilor despre această piesă. Nimeni nu mai văzuse vreodată aşa ceva. Dialogul în ritm rapid era ofensator, bizar, grosolan şi deseori neinteligibil. Aproape toată lumea a plecat acasă nemulţumită.

Cu excepţia a două personaje deschise la minte care au înţeles despre ce era vorba : o piesă de teatru care spărgea şabloanele. Jarry crease o piesă absurdă care va prefigura un întreg gen literar, numit mult mai târziu teatrul absurdului. *Ubu rege* nu era numai o satiră a societăţii franceze ; era şi o meditaţie tristă asupra futilităţii vieţii. Ea avea fie o sursă de inspiraţie pentru piesele lui Samuel Beckett (în special *En attendant Godot* [*Aşteptându-l pe Godot*]) şi romanele lui Franz Kafka. Şi, înaintea lor, pentru dadaiştii din Zürich.

Tzara îşi făcea apariţia, împreună cu agitatorii lui, la cabaretul Voltaire purtând costume ciudate şi măşti primitive, în răpăit de tobe, în timp ce Hugo Ball izbea clapele unui pian. Ca din senin, se apucau să strige cuvinte incoerente în orice limbă li se năzărea şi să înjure lumea – şi publicul lor. Se răspândeau clătinându-se prin local, beţi şi drogaţi de cocktailul ameţitor de nihilism şi frică, spectacolele lor nebuneşti dezintegrându-se în hărmălaie şi gesturi făcute la întâmplare.

Totuşi, acestea nu erau crizele de isterie ale unui copil răsfăţat, ci o sărbătorire a copilăriei. Adulţii stricaseră totul ; mai rău, minţiseră. Stabilitatea promisă societăţii de liderii lumii, bazată pe cooperare politică, ierarhii şi ordine socială, era un miraj : o păcăleală. Dadaiştii doreau o nouă ordine mondială care să asume perspectiva unui copil, în care egoismul să fie tolerat, gălăgios şi nihilist, iar dacă amestecai aceste ingrediente, rezultatul era extrem de inflamabil. Ei doi (şi cu puţin ajutor din partea prietenilor) au creat o mişcare artistică anarhică ce a condus la suprarealism, a influenţat pop-art-ul, a stimulat generaţia beat, a inspirat punk-ul şi a asigurat fundamentul artei conceptuale.

Se promovau drept delincvenţi juvenili ai artelor şi erau anti-orice : anti-establishment, anti-social, anti-religie şi, mai presus de toate, anti-artă. Negau şi dispreţuiau mişcările moderniste precum futurismul, din care se dezvoltaseră. Dacă nu ar fi existat bombasticismul şi beligeranţa lor, dadaiştii nu şi-ar fi câştigat notorietatea şi influenţa pe care le-au avut fără să-şi găsească un loc confortabil chiar în establishment-ul artistic pe care îl criticau. Aşa cum Maurizio Cattelan spune că operele sale trebuie să se afle într-o galerie pentru a avea efect, şi dadaiştii trebuiau să se afle în lumea artei pentru ca mesajul lor să aibă impact. Dadaiştii cei rebeli ştiau cum să joace regulamentar.

Iar în 1916 asta însemna să anunţi apariţia unei noi mişcări artistice printr-un manifest, pentru că aşa proceda toată lumea. Mişcarea dadaistă a fost lansată în 14 iulie 1916 (ziua când se sărbătoreşte căderea Bastiliei) în cadrul unei lecturi publice la Waag Hall, în Zürich, sarcina prezentării revenindu-i lui Hugo Ball. „Dada este o nouă tendinţă în artă. Îţi dai seama de asta din faptul că până acum nimeni nu ştia nimic despre ea, iar de mâine toată lumea din Zürich va vorbi despre ea. Dada vine din dicţionar. Este îngrozitor de simplu. În franceză înseamnă «căluţ de jucărie». În germană înseamnă «la revedere», în română «da, aşa e»… un cuvânt internaţional. Cum se ajunge la fericirea eternă ? Spunând dada. Cum devii celebru ? Spunând dada… până înnebuneşti [şi] îţi pierzi cunoştinţa. Cum se poate scăpa de jurnalism, viermi, tot ce este drăguţ şi corect, limitat, moralist, europenizat, fără vlagă ? Spunând dada."

Tzara văzuse cât de eficiente fuseseră criticile incendiare ale lui Filippo Marinetti când era vorba să atragă atenţia şi să câştige acoperire mediatică pentru futurism. A fost atent şi la felul în care italianul combinase criticile virulente la adresa istoriei artei cu o promovarea aproape diabolică a tehnologiei moderne. Pasiunea şi perversiunea păreau să fie lozul câştigător. Dar în cazul lui Tzara ţinta reproşurilor mânioase era războiul, iar subiectul promovării fanatice îl constituiau ideile filosofiei absurdului formulate de avangarda literară pariziană.

Filosofia absurdului era o tendinţă antiraţională care se născuse în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la Paris în rândul poeţilor simbolişti francezi Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé şi Arthur Rimbaud (un copil-minune care a murit la o vârstă foarte fragedă şi care susţinuse „dereglarea tuturor simţurilor" pentru a „vedea cu adevărat") se numărau printre poeţii cei mai de seamă ai mişcării. Ei considerau că intuiţia şi limbajul extrem de evocator puteau revela marile adevăruri ale vieţii.

Pe urmele lor a păşit Alfred Jarry (1873-1907), un student care îşi petrecuse anii de şcoală inventând poveşti în care îl ridiculiza pe profesorul său gras de matematică, Monsieur Hébert. Împreună cu câţiva dintre colegii săi de clasă, transformase poveştile într-o piesă absurdă pe care o puneau în scenă folosind păpuşi. După absolvire Jarry s-a mutat la Paris, unde a continuat să îşi perfecţioneze piesa în timp ce-şi folosea spiritul satiric şi mintea sclipitoare pentru a-şi câştiga existenţa ca scriitor, ajungând astfel să se împrietenească cu Apollinaire şi amicii săi. După multe repetări şi începuturi neizbutite, piesa lui, intitulată acum *Ubu Roi* (*Ubu rege*), a fost, în cele din urmă, finalizată. Ubu rege era numele antieroului din piesă : un om lacom, rău şi prost, menit să fie o personificare comică a îngâmfatei burghezii pariziene. La premieră, în decembrie 1896, publicul a început să huiduie şi totul s-a sfârşit cu un tărăboi în toată regula. Primul cuvânt din piesă era *Merde !* – ceea ce rezuma părerea majorităţii spectatorilor despre această piesă. Nimeni nu mai văzuse vreodată aşa ceva. Dialogul în ritm rapid era ofensator, bizar, grosolan şi deseori neinteligibil. Aproape toată lumea a plecat acasă nemulţumită.

Cu excepţia a două personaje deschise la minte care au înţeles despre ce era vorba : o piesă de teatru care spărgea şabloanele. Jarry crease o piesă absurdă care va prefigura un întreg gen literar, numit mult mai târziu teatrul absurdului. *Ubu rege* nu era numai o satiră a societăţii franceze ; era şi o meditaţie tristă asupra futilităţii vieţii. Ea avea fie o sursă de inspiraţie pentru piesele lui Samuel Beckett (în special *En attendant Godot* [*Aşteptându-l pe Godot*]) şi romanele lui Franz Kafka. Şi, înaintea lor, pentru dadaiştii din Zürich.

Tzara îşi făcea apariţia, împreună cu agitatorii lui, la cabaretul Voltaire purtând costume ciudate şi măşti primitive, în răpăit de tobe, în timp ce Hugo Ball izbea clapele unui pian. Ca din senin, se apucau să strige cuvinte incoerente în orice limbă li se năzărea şi să înjure lumea – şi publicul lor. Se răspândeau clătinându-se prin local, beţi şi drogaţi de cocktailul ameţitor de nihilism şi frică, spectacolele lor nebuneşti dezintegrându-se în hărmălaie şi gesturi făcute la întâmplare.

Totuşi, acestea nu erau crizele de isterie ale unui copil răsfăţat, ci o sărbătorire a copilăriei. Adulţii stricaseră totul ; mai rău, minţiseră. Stabilitatea promisă societăţii de liderii lumii, bazată pe cooperare politică, ierarhii şi ordine socială, era un miraj : o păcăleală. Dadaiştii doreau o nouă ordine mondială care să asume perspectiva unui copil, în care egoismul să fie tolerat, iar individul, pus la loc de cinste. Poate că dadaismul s-a exprimat prin scălâmbăieli, dar a fost cea mai intelectuală dintre mişcările artistice. Şi, ca în cazul lui *Ubu rege* de Jarry, era mult sens în lipsa lui de sens.

Ideea de a citi trei poezii cu voce tare, în acelaşi timp, în limbi diferite pare - la prima vedere - foarte stupidă. Dar acţiunile dadaiştilor erau menite să fie o critică muşcătoare la adresa războiului. Chiar în acele momente se întâmplau ororile de la Verdun, unde erau ucişi sute de mii de oameni. Simultaneitatea dadaiştilor era un act simbolic; se referea la acele vieţi pierdute în bătălie; oameni de diferite naţionalităţi, aflaţi în tabere diferite, murind împreună în acelaşi loc şi în acelaşi timp, însoţiţi în tragica lor călătorie doar de vacarmul îngrozitor al războiului. Aşa cum spunea Hugo Ball, „ceea ce sărbătorim este deopotrivă bufonerie şi recviem".

Dadaiştii au propus crearea unui nou sistem bazat pe hazard. În literatură acesta a prins viaţă sub forma poemelor dadaiste, care erau generate decupând cuvinte dintr-un articol de ziar. Tăieturile rezultate erau apoi introduse într-un săculeţ şi amestecate bine. După care fragmentele erau extrase unul câte unul şi puse pe o foaie de hârtie în ordinea în care puneai mâna pe ele. Rezultatul era o bolboroseală nedesluşită, ceea ce era exact ideea dadaiştilor. Argumentul lor era că o poezie tradiţională (şi statutul exaltat al poetului) era falsă prin însăşi natura sa; era o structură ordonată care avea sens. Viaţa, în schimb, era întâmplătoare şi imprevizibilă.

Un artist care s-a simţit obligat să reflecte această dezordine a fost Jean Arp (1886-1966) - cunoscut şi ca Hans Arp -, unul dintre cofondatorii mişcării dada. Era singurul artist recunoscut dintre iniţiatorii mişcării dada, care avea multe relaţii şi făcuse parte din gruparea Călăreţul Albastru a lui Kandinsky înainte să fugă, la fel ca Hugo Ball, la Zürich în timpul războiului. Arp credea că e important ca artistul să cedeze cât mai mult controlul pentru a putea crea o operă care să reproducă arbitrariul naturii, respingând în acelaşi timp impulsul periculos al Omului de a impune ordinea.

Punctul său de plecare pentru a realiza o operă de artă dadaistă îl constituiau lucrările *papier collé* ale lui Picasso şi Braque, pe care le văzuse în perioada petrecută la Paris. Fusese impresionat de introducerea de către aceştia a materialelor „comune" în lumea venerată a artelor plastice - ceea ce, după părerea lui, avea o tentă dadaistă. Arp s-a gândit că tot ce trebuia să facă pentru a transforma o *papier collé* într-o lucrare de artă dadaistă era să schimbe metoda de producere. În loc să aplice cu asiduitate materialele „comune" pe suprafaţa tabloului, aşa cum făcuseră Braque şi Picasso, el avea să le dea pur şi simplu drumul de sus, lăsând hazardul să definească felul compoziţiei.

Collage avec carrés disposés suivant les lois du hasard (*Colaj cu pătrate aranjate în conformitate cu legile hazardului*, 1916-1917) al lui Arp este una dintre primele ilustrări ale acestei tehnici, prin care își crea spontan tabloul lăsând elementele componente să cadă la întâmplare. În acest exemplu, a rupt o bucată de hârtie albastră într-o serie de dreptunghiuri neregulate de diferite dimensiuni, apoi a procedat la fel cu o bucată de hârtie crem. După care a lăsat bucățelele rupte să cadă pe o bucată mai mare de carton și le-a lipit acolo unde au nimerit. Sau cel puțin așa a spus el. Pentru că, dacă te uiți la lucrarea terminată, dreptunghiurile și pătratele amestecate, dintre care *niciunul* nu se suprapune cu altul, formează o compoziție suspect de echilibrată și de plăcută. Nu se poate să nu-ți treacă prin cap că mâna lui Arp s-a amestecat și ea puțin aici. Asta ar fi singura explicație - dacă nu cumva se pricepe el ciudat de bine să „lase lucrurile să cadă".

Odată cu terminarea războiului, Arp a traversat iar Europa pentru a se întâlni cu niște vechi prieteni din avangarda franceză și germană. Pe drum a dat peste un artist încă necunoscut pe nume Kurt Schwitters (1887-1948) și i-a povestit despre filosofia dadaistă. Aceasta s-a dovedit a fi fundamentală pentru Schwitters, care pictase înainte într-un stil figurativ, fără prea mult succes. După întâlnirea cu Arp a început să vadă potențialul artistic a ceea ce restul lumii respinsese pe motiv că nu sunt decât niște prostii. În iarna din 1918-1919, Schwitters a realizat primele sale colaje - cunoscute ca montaje - făcute din tot felul de resturi de materiale.

În timp ce Picasso și Braque folosiseră diverse nimicuri din propriul atelier pentru a-și realiza colajele lor, Schwitters a căutat prin containerele de gunoi pentru a-și realiza montajele. Neamțul aduna bilete de tramvai, nasturi, sârme, așchii de lemn, pantofi scâlciați, cârpe, mucuri de țigări și ziare vechi pentru a face artă dadaistă. *Das Kreisen* (*Cercurile*, 1919) este un exemplu reprezentativ pentru lucrările pe care le-a realizat în această perioadă. Este o lucrare abstractă pe care a construit-o lipind pe o pânză așchii de lemn, bucăți de metal și de sfoară, petice de piele și de carton. Rezultatul final este surprinzător de elegant și de rafinat, mai ales dacă ne gândim la numărul mic de materiale și la caracterul lor aleatoriu. Pe un fundal pictat în culori de pământ, cu nuanțe de verde și brun, artistul a aranjat toate aceste resturi de materiale astfel încât să creeze o serie de cercuri care se întrepătrund, peste care a trasat apoi două linii drepte în formă de V inversat. Este o compoziție realizată din gunoaie ce are rafinamentul geometric al unui tablou constructivist.

Ideea lui Schwitters de a cotrobăi prin containere și tomberoane pentru a face artă era similară cu ideea activistului politic Tatlin de a folosi materiale de construcție moderne. Schwitters considera că gunoiul este un suport potrivit vremurilor în care trăia. Nu numai că imediat după război nu prea vedeai materiale pentru arte plastice – spre deosebire de omniprezentul morman de gunoi –, ci utilizarea resturilor de materiale funcționa și ca metaforă a unei lumi distruse care, la fel ca Humpty Dumpty, nu mai putea fi reparată, în opinia artistului.

Schwitters a mai făcut sute de asemenea colaje, dându-le numele colectiv „Merz", o abordare personală a dadaismului. A inventat acest cuvânt când a descoperit că literele „merz" erau tot ce mai rămăsese dintr-o reclamă la Kommerz und Privatbank, pe care o rupsese dintr-o revistă pentru a o include într-un colaj. Scopul său era simplu: să folosească deșeuri aruncate – sau materiale „găsite", așa cum sunt ele numite astăzi în lumea artei – pentru a face o legătură între artele plastice și lumea reală. Considera că arta putea fi realizată din orice și orice putea fi artă. O idee pe care și-a propus să o demonstreze renunțând la montaje, care, deși neconvenționale, erau totuși puse în rame și concepute pentru a fi agățate pe perete – și intrând în case. Sau, mai precis, în *Merzbau*, ceea ce înseamnă în limbajul lui Schwitters casă făcută din resturi.

A construit prima *Merzbau* (*Construcție merz* – vezi fig. 20) în casa lui din Hanovra, în Germania. Este o creație hibridă fantastică – parțial sculptură, parțial colaj, parțial construcție. Astăzi ar fi numită instalație, dar în 1933 încă nu exista un nume pentru așa ceva. Era un morman de resturi transformate într-o grotă plină cu „prăzi și relicve" adunate de oriunde și de la oricine (uneori chiar fără ca oamenii aceia să știe...). Era un fel de *Gesamtkunstwerk*, în care bucăți de lemn atârnau din tavan ca stalactitele într-o peșteră, creând culoare înguste ce treceau printre perechi de șosete vechi și foi de tablă decupate în forme geometrice. Schwitters o considera încununarea muncii sale de-o viață și a continuat să construiască noi camere și să adauge „aplicații" făcute din materiale aruncate și furate până la mijlocul anilor '30, când a fost nevoit să fugă de naziști.

Merzbau a fost distrusă în al Doilea Război Mondial, dar forța moștenirii sale rămâne. Dacă Schwitters ar mai fi trăit în 2011 ca să vadă lucrările din cadrul Bienalei de la Veneția din acel an – Jocurile Olimpice ale lumii artistice contemporane –, ar fi constatat că eforturile sale de a face artă din gunoi nu au fost aruncate la gunoi. Cel puțin trei dintre pavilioanele naționale erau un fel de *Merzbau* – instalații artistice de dimensiunea unei case construite din materiale aruncate, adunate de artiști de peste tot: fiecare era un omagiu adus excentricului artist german.

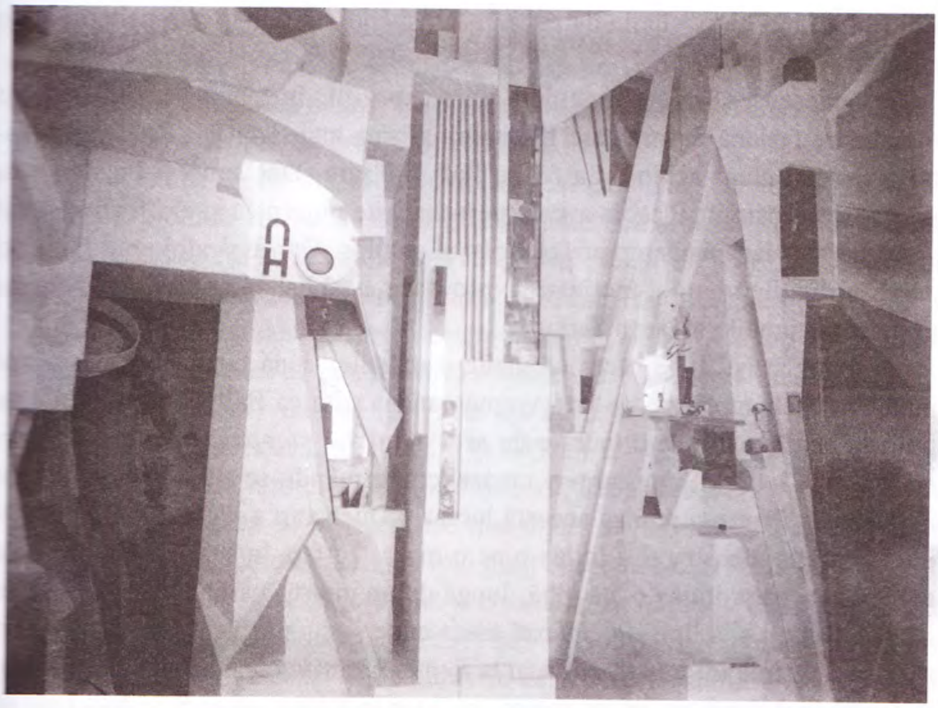


Fig. 20. Kurt Schwitters, *Merzbau* (*Construcție merz*), 1933

După cum știm, obiceiul lui Schwitters de a transforma în opere de artă niște obiecte de uz comun pe care nu le mai voia nimeni nu era nou. Braque și Picasso făcuseră deja asta, la fel și Arp. Dar Marcel Duchamp a dus ideea cel mai departe în 1917, când a transformat un pisoar în sculptura sa „ready-made" intitulată *Fântână*, fără a face vreun efort nici ca să-i modifice aspectul fizic, nici ca să-l încorporeze într-o lucrare mai amplă (cum făcuseră Schwitters, Braque, Picasso și Arp). Asta l-a transformat pe Duchamp în tatăl dadaismului, mișcare despre care la început nici nu auzise.

În timp ce avangarda de limbă germană căutase refugiu la Zürich în 1915, Duchamp a luat-o în cu totul altă direcție: a traversat Atlanticul, debarcând la New York. Aici se afla în 1916, stând liniștit în apartamentul său în fața unei table de șah și gândindu-se la următoarea mutare, când adversarul său, artistul francez Francis Picabia (1879-1953), a izbucnit într-un hohot de râs. Duchamp a ridicat ochii ca să vadă ce-l apucase pe amicul lui. Picabia i-a arătat obiectul care îi stârnise râsul, o revistă de artă din străinătate unde se relatau trăsnăile și proclamațiile zgomotoase ale artiștilor de la cabaretul Voltaire. Duchamp a citit despre dadaiști, a zâmbit conspirativ și i-a dat înapoi revista lui Picabia. A le spune celor doi despre dadaism era ca și cum i-ai fi dat unui beţiv cheile de la cramă. Amândoi aveau o sete nepotolită de anarhie şi trăsnăi.

Se cunoscuseră la avanpremiera unei expoziţii, în toamna anului 1911, o întâmplare fericită despre care Duchamp afirma mai târziu: „Prietenia noastră a început chiar acolo". La fel ca Ball şi Tzara, Duchamp şi Picabia erau un duo neverosimil. Picabia avea o personalitate puternică şi era foarte teatral şi exuberant, iar Duchamp era rezervat şi studios. Dar amândoi erau fascinaţi de absurdităţile vieţii şi înclinaţi să provoace establishment-ul şi amândurora le plăceau femeile şi New Yorkul.

Ambilor artişti li se părea că ideile dadaiştilor sună bine – dar poate mai mult lui Duchamp, care de la o vreme gândea cam ca Ball şi Tzara. Cu ceva timp în urmă realizase o lucrare de artă numită *3 stoppages étalon* (*3 opriri etalon*, 1913-1914), pe care o crease conformându-se cu stricteţe legilor hazardului. Pentru a realiza această lucrare, Duchamp a pictat o pânză dreptunghiulară în albastru şi a întins-o pe o masă, cu faţa în sus. La înălţimea de exact un metru a întins o aţă albă, lungă de un metru, paralel cu pânza. Apoi i-a dat drumul şi a lipit-o de pânză exact unde şi cum a căzut, cam la fel cum avea să facă trei ani mai târziu Arp la *Legile hazardului*. Duchamp a procedat la fel cu încă două aţe de un metru, pe care le-a lăsat să cadă şi le-a lipit pe pânza albastră. Apoi a tăiat pânza de-a lungul aţelor şi a făcut trei şabloane, fiecare linie încreţită reprezentând o nouă unitate de măsură.

Scopul acestui exerciţiu era o reevaluare ludică a sistemului francez fix de măsurare a lungimii în metri. Duchamp punea sub semnul întrebării doctrina establishment-ului şi opiniile general acceptate. Faptul că avea trei versiuni diferite ale lungimii standard era un aspect important al lucrării. Dacă ar fi avut numai una, s-ar fi putut crede că un artist impune un nou tip de măsurare, dar, dacă ai trei „dimensiuni standard" diferite, orice sistem devine nefuncţional. La fel ca în cazul multora dintre lucrările lui Duchamp, în *3 opriri etalon* nu e vorba despre estetică, ci mai degrabă despre idei. Nu era interesat să stimuleze ochiul privitorului, ci mintea acestuia. Spunea că acest gen de artă se numeşte antiretinală. Doi ani mai târziu, Tzara şi Ball proclamau aceeaşi idee sub denumirea de dada, în timp ce generaţiile viitoare aveau să o cunoască drept artă conceptuală.

Duchamp s-a întors în 1919 la Paris, unde a rămas şase luni, după ce petrecuse patru ani la New York. Şi-a revăzut vechii prieteni, şi-a vizitat rudele şi a hoinărit pe străzile unui oraş care fusese cândva casa lui. În timpul uneia dintre aceste plimbări a cumpărat o carte poştală cu o reproducere ieftină a *Mona Lisei* lui Leonardo da Vinci. Mai târziu, când s-a aşezat să bea o cafea, a scos cartea poştală din buzunar şi a desenat o mustaţă şi un cioc pe faţa enigmatică a Lisei. Apoi a semnat-o, a datat-o şi a scris L.H.O.O.Q. pe marginea albă din partea de jos. Nu era decât o mâzgăleală, o chestie amuzantă pentru un om interesat de artă şi de joculeţe.

Dar, ca multe dintre digresiunile lui Marcel Duchamp, şi mâzgălitura asta făcută într-o doară era încărcată de sens. Atunci, ca şi acum, lucrarea *Mona Lisa* de la Luvru era tratată ca icoană religioasă pictată de un geniu. Acest gen de veneraţie necondiţionată faţă de artă şi artişti îl nedumerea şi îl irita pe Duchamp, de aici şi desfigurarea acestei imagini „sacre". Ca toţi marii actori de comedie, se folosea de umor pentru a spune ceea ce nu se spunea niciodată, care în acest caz era : nu mai luaţi arta aşa de în serios.

El nu o lua în serios. Literele L.H.O.O.Q. nu au niciun sens până când nu sunt rostite cu voce tare în pronunţia franceză, când sună ceva de genul : *elle a chaud au cul*, ceea ce în traducere înseamnă „e fierbinte". Este o glumiţă şcolărească faţă de care artistul era mai mult decât subiectiv. Dar ce-i cu părul ăla de pe faţă ? De ce a transformat-o Duchamp în bărbat ? Oare face aluzie la presupusa homosexualitate a lui da Vinci ? Sau, poate, la propria aplecare spre travestism ? Francezul era riguros în ceea ce priveşte distrugerea barierelor sociale, fapt care făcea ca subminarea propriei sexualităţi să devină o ţintă evidentă. Latura sa feminină care îl împingea să se travestească a ieşit la suprafaţă în toată splendoarea sa în 1920, sub pseudonimul Rrose Sélavy, nume pe care îl alesese în ideea de a construi un calambur. Când este citit cu voce tare, sună cam aşa : *Eros, c'est la vie*, care în traducere înseamnă „Erosul (sau dorinţa sexuală) este viaţa".

Duchamp s-a dus imediat la atelierul prietenului şi confratelui său dadaist din New York, artistul şi fotograful american Man Ray (1890-1976), pentru a-i face portretul lui Rrose. Man Ray i-a făcut bucuros o mulţime de fotografii lui Rrose/Duchamp, pozând în toată splendoarea ei/lui. Mai târziu Duchamp a decupat faţa lui Rrose din una dintre fotografiile lui Man Ray pentru a o include în altă operă de artă încărcată de înţelesuri ascunse. Şi de data aceasta punctul său de plecare a fost un obiect care exista deja, un „ready-made". În acest caz era vorba despre o sticlă goală de parfum Rigaud, de pe care Duchamp scosese eticheta originală şi o înlocuise cu propria creaţie (transformându-l într-un „ready-made asistat").

În partea de sus a noii etichete era fotografia lui Man Ray cu Rrose Sélavy privind ispititor de sub un smoc de păr negru. Dedesubt se află numele unei mărci inventate, BELLE HALEINE, care înseamnă „răsuflare frumoasă". Mai jos, scrise cu un font elegant, puţin înclinat, sunt cuvintele *Eau de Voilette* (şi nu mai este o reacţie furioasă la ororile conflictului dintre oameni, ci mai mult un comentariu de la distanţă : sunt nişte observatori detaşaţi – *flâneurs* baudelairieni.

Dadaismul are nevoie de conflict pentru a exista în forma sa cea mai pură : Tzara împotriva burgheziei, Sex Pistols împotriva îmbâcselii establishment-ului britanic. Fără el, mişcarea se transformă în ceva puţin diferit : nu mai puţin determinat sau radical, dar mai subtil. În 1924 dadaismul a devenit suprarealism.

14

Suprarealismul: trăirea visului
1924-1945

Dintre toate mişcările artistice, suprarealismul este cea despre care majoritatea dintre noi credem că mai ştim câte ceva. E tabloul stilizat al lui Dalí cu ceasul acela care se topeşte (*La persistencia de la memoria* [*Persistenţa memoriei*], 1931) sau telefonul său ce are un homar în loc de receptor (*Teléfono-langosta* [*Telefonul homar*], 1936). Sau una dintre fotografiile alb-negru ale lui Man Ray, care seamănă cu nişte radiografii : cu dublă expunere, eterice şi sexy ; punctul în care visul devine realitate sau invers. Metafore amestecate şi combinaţii incongruente, întâmplări bizare şi rezultate ciudate, locuri macabre şi călătorii mistice ; mda, cam ştim ce e suprarealismul.

Şi acest lucru se datorează faptului că spiritul lui a rezistat mult timp, spre deosebire de oricare dintre celelalte mişcări artistice. Generaţii de artişti, scriitori, regizori şi actori au dus mai departe ceea ce începuseră Dalí şi Man Ray. Nu spunem despre un regizor de astăzi că este constructivist sau despre un autor că e impresionist. Nu spunem nici măcar că un artist este cubist sau fovist în zilele noastre. Dar îi etichetăm - dacă e cazul - drept suprarealişti. Spunem că Tim Burton, David Lynch şi David Cronenburg, cu păpuşile lor cântătoare, secvenţele de vis foarte vii şi metamorfozele om/muscă sunt nişte regizori suprarealişti. Că ficţiunea discordantă a lui Thomas Pynchon, umorul celor de la Monty Python (schiţa *aceea* despre Inchiziţia spaniolă), chiar şi muzica celor de la The Beatles („I am the Walrus") au nuanţe suprarealiste.

De ce şi-a păstrat deci această mişcare, încheiată în preajma celui de-al Doilea Război Mondial, locul în conştiinţa publicului ? Parţial, răspunsul este, cu siguranţă, faptul că noi cunoaştem sensul acestui cuvânt. Suprarealismul a pătruns în vocabularul nostru curent, cel mai des în forma sa adjectivală : suprarealist. Auzi copii spunând că ceva este „suprarealist" : de obicei - din experienţa mea - când se uită cum Homer din *Familia Simpson* îşi lasă imaginaţia să zboare. Ştiu că înseamnă ceva cam ciudat care intră în scenă atunci când se întâlnesc două elemente aparent incompatibile (de exemplu, faptul că mănâncă o gogoaşă în timp ce câştigă un concurs de frumuseţe, în cazul lui Homer). În artă, *suprarealist* este un cuvânt multifuncţional folosit pentru a descrie o operă ce ar putea fi stranie, ciudată, trăsnită - şi sunt o mulţime. Îmi vin în minte monumentalul păianjen din metal înalt de zece metri al lui Louise Bourgeois (*Maman* [*Mama*], 1999) (vezi fig. 21), care este o „odă închinată mamei sale", ce a fost o mare „ţesătoare", sau căţeluşul gigantic al lui Jeff Koons (*Căţeluş*, 1992) (vezi fig. 22), făcut din flori.

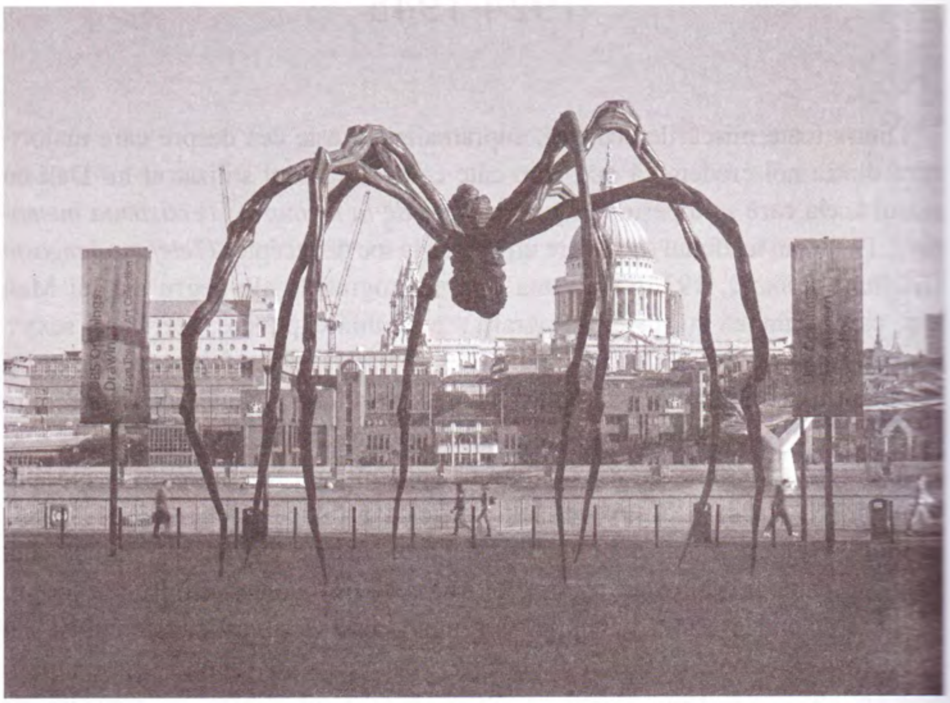


Fig. 21. Louise Bourgeois, *Maman* (*Mama*), 1999

Poetul francez Guillaume Apollinaire - care aprecia tot ce este modern - a inventat termenul în 1917. L-a folosit de două ori în acelaşi an: o dată cu referire la piesa lui *Les Mamelles de Tirésias* (*Sânii lui Tiresias*, 1917), pe care o numea *drame surréaliste* - un subtitlu cât se poate de potrivit. Piesa este despre o femeie lipsită de instinct matern care preferă să fie soldat, nu mamă şi pretinde că îi creşte păr pe faţă, afirmând în acelaşi timp că sânii i se desprind de corp. Soţul ei ridică din umeri şi declară că va trebui să facă singur copii, şi chiar face: produce 40.049 într-o singură zi. Într-adevăr, o *drame surréaliste*.

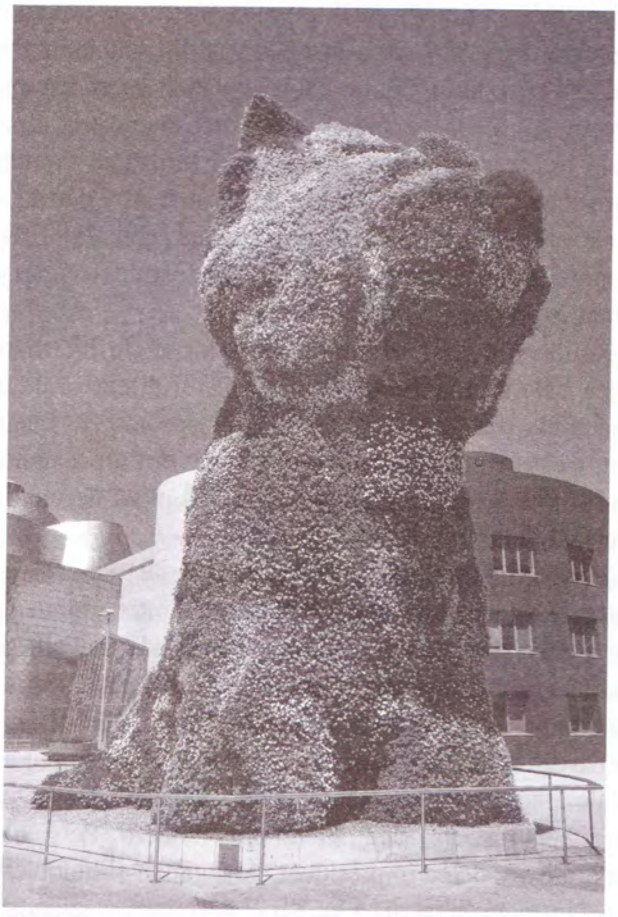


Fig. 22. Jeff Koons, *Puppy* (*Căţeluş*), 1992

Apollinaire a folosit cuvântul şi în programul spectacolului *Parade* (*Paradă*, 1917), un nou balet cu legendarele Balete ruse ale lui Serghei Deaghilev, pe care poetul îl descria ca *une sorte de sur-réalisme* – un fel de suprarealism, prin care înţelegea „dincolo de realism". „Dincolo de limită" ar fi fost o descriere mai adecvată în opinia celor mai mulţi dintre spectatorii veniţi la premieră. Parizienii care mergeau la balet se considerau deschişi la minte, dar au fost uluiţi de aproape toate aspectele spectacolului. Îl adorau şi îl admirau pe impresarul rus Deaghilev, care a reprezentat pentru dans la începutul secolului XX ceea ce reprezintă Harvey Weinstein pentru film în secolul XXI. Domina scena modernă, angajând cei mai buni dansatori (Vaţlav Nijinski), coregrafi (George Balanchine), compozitori (Debussy, Stravinski) şi artişti (Matisse, Miró) pentru a crea decoruri şi costume. Totul era făcut cu maximum de tupeu şi cu un buget minim.

Dar el îşi construise reputaţia pe vitalitatea şi stilul producţiilor sale, nu pe poveştile lor avangardiste. *Parada* a fost o ieşire din schemă pentru Deaghilev şi pentru amicii săi parizieni. Era un balet conceput ca un exemplu de cubism teatral : o poveste spusă din perspective diferite, acoperind momente diferite în timp. Marele impresar adunase nume mari din toate domeniile pentru a realiza acest spectacol. Scriitorul şi dramaturgul Jean Cocteau a fost angajat pentru a descrie cadrul acţiunii, excentricul, dar genialul Erik Satie a fost invitat să compună muzica, iar scenografia şi costumele erau concepute de marele prieten al lui Apollinaire, Pablo Picasso.

Creatorii s-au inspirat din lumea circului, o formă de divertisment îndrăgită de toţi. Povestea baletului urma să fie despre trei directori de circ întreprinzători care încearcă, fiecare, să îi atragă pe spectatori, făcând paradă cu numerele lor în trei corturi separate. Într-un cort era un scamator, în altul un acrobat, iar în ultimul se afla o micuţă americană plină de vitalitate (având-o, probabil, ca model pe actriţa Mary Pickford).

Nu era nimic deosebit de excentric în această poveste ; nu acelaşi lucru se putea spune însă şi despre muzica lui Satie, care includea inflexiuni de jazz şi ragtime, în timp ce nişte elice de avion şi benzi de hârtie adăugau un acompaniament muzical neobişnuit pentru dansatori. De fapt, nu toţi dansau. Spre iritarea publicului – care plătise să vadă celebrele Balete ruse făcând ce ştiu mai bine –, unii dintre dansatori aveau roluri de jongleri, acrobaţi şi – mulţumită lui Picasso – cele patru picioare ale unui costum de cal. Confuzia, sunetele dezacordate şi acţiunile rapide erau menite să reflecte viaţa într-un oraş modern. Publicul nu prea a fost convins şi în mare parte deloc impresionat, adăugându-şi huiduielile şi fluierăturile la muzica deja neconvenţională a lui Satie, deşi unii au aplaudat şi au aclamat. Bănuiesc că, dacă vreunul dintre ei ar fi citit cu atenţie programul lui Apollinaire, ar fi înţeles imediat ce vrea să spună prin „suprarealist".

Câţiva ani mai târziu, André Breton (1896-1966), un tânăr poet parizian, devenea din ce în ce mai deziluzionat de mişcarea dada, pe care o susţinuse cândva cu atâta ardoare. Simţea că dadaismul îşi pierdea energia, deşi încă subscria la ţelurile sale fundamentale, şi anume distrugerea sistemelor şi manierismelor societăţii capitaliste. Ambiţiosul poet căuta noi forme de expresie artistică care să-i permită să încorporeze unele dintre conceptele psihanalitice ale lui Sigmund Freud în mentalitatea dadaistă. Breton era deosebit de interesat de cercetările lui Freud asupra rolului pe care îl joacă inconştientul în comportamentul oamenilor, aşa cum e revelat de vise şi de dicteul „automat" (spontan/influenţat de fluxul conştiinţei).

Până la finalul anului 1923 Breton era gata să-şi lanseze noua mişcare dezvoltată din dadaism şi încerca să găsească un nume cu care să-şi boteze creația. În loc să privească spre viitor, a privit spre trecut, la opera mentorului său literar, Guillaume Apollinaire, pe care îl cunoscuse în 1916. Apollinaire fusese trimis acasă după ce se alesese cu o rană gravă la cap pe câmpul de luptă, ceea ce i-a permis să își reia rolul de așa-zis lider literar al avangardei pariziene. Tânărul Breton, care-l admira, s-a întâlnit în mod regulat cu marele om până când, slăbit de război, Apollinaire a murit de gripă spaniolă în 1918. În 1924, când Breton scria manifestul noii sale mișcări artistice, a recitit titlurile operelor lui Apollinaire și, dând peste cuvântul *surréalisme*, a știut imediat că găsise răspunsul la problema care îl frământa. „Ca omagiu adus lui Guillaume Apollinaire", a scris ulterior în *Manifeste du surréalisme* (*Primul manifest al suprarealismului*, 1924), „am botezat noul mod de expresie pură… suprarealism".

Într-o manieră tipică pentru o mișcare artistică modernă, el a început ca un atac total la adresa societății. Breton, care avea convingeri de stânga, voia să îngenuncheze civilizația, provocând o criză în mentalitatea burgheziei. Noua sa idee era să acceseze inconștientul pentru a scoate la iveală secrete indecente care fuseseră suprimate de dragul decenței. Odată dezvăluite, planul era să plaseze realitatea „rațională" alături de această versiune mai dezagreabilă (și mai adevărată, conform lui Breton) a „realității", formând o uniune nepotrivită menită să stârnească neliniște. Se spera ca subversiunea să ducă la dezorientarea maselor provocată de gândirea, vorbirea și faptele antiraționale ale suprarealiștilor. Ceea ce, așa cum îi plăcea lui Breton să spună, ar fi minunat.

Cita, de asemenea, frecvent dintr-un nebunesc poem în proză al unui poet francez din secolul al XIX-lea, contele de Lautréamont, numit *Les Chants de Maldoror* (*Cânturile lui Maldoror*, 1868-1869). Întregul poem mustește de răutate, fiind plin de combinații ridicole de tipul : „la fel de frumoasă ca întâlnirea arbitrară dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe o masă de operație". Cu siguranță, ciudat – asta era și ideea lui Breton. Voia să deruteze prin imagini vii ale nebuniei prezentate ca normalitate. Fusese infirmier la psihiatrie în timpul Primului Război Mondial, ceea ce îi trezise interesul pentru depravare și nebunie. Spunea odată că „mi-aș putea petrece toată viața scoțând la iveală secretele nebunilor. Acești oameni sunt excesiv de sinceri". A numit suprarealismul un „nou viciu" cu care va schimba lumea.

Știm că artiști precum Kazimir Malevici, Wassily Kandinsky și Piet Mondrian exploraseră deja rolul inconștientului în artă. Dar, dacă ei doreau să genereze o impresie subliminală de utopie în mintea noastră cu picturile lor abstracte, suprarealismul lui Breton urmărea să ne confrunte cu cuvinte și imagini șocante pentru a scoate la lumină depravarea minții noastre.

În timp ce dadaiștii spuneau că nu au antecedente, Breton se situa la polul opus : era gata să afirme că mulți dintre marii artiști aparțineau suprarealismului.

Intenţia sa era să iniţieze noua mişcare în acelaşi mod în care începuse şi dadaismul, cu o tentă literară. În acest scop a plasat vreo două nume mari pe „frontispiciu", ca reclamă. Dante, pentru *Divina Commedia* (*Divina Comedie*), poemul epic despre viaţa de după moarte, şi Shakespeare, inclus, presupun, pentru zânele din *A Midsummer Night's Dream* (*Visul unei nopţi de vară*), au fost categorisiţi cu neobrăzare de Breton drept scriitori suprarealişti. Cu cei „doi aşi" în mânecă, el a trecut la staruri literare mai moderne, citându-i pe poeţii simbolişti Mallarmé, Baudelaire şi Rimbaud ca protosuprarealişti, alături de autorul englez al unor versuri absurde Lewis Carroll şi de proza sumbră şi tulburată a romancierului american Edgar Allan Poe.

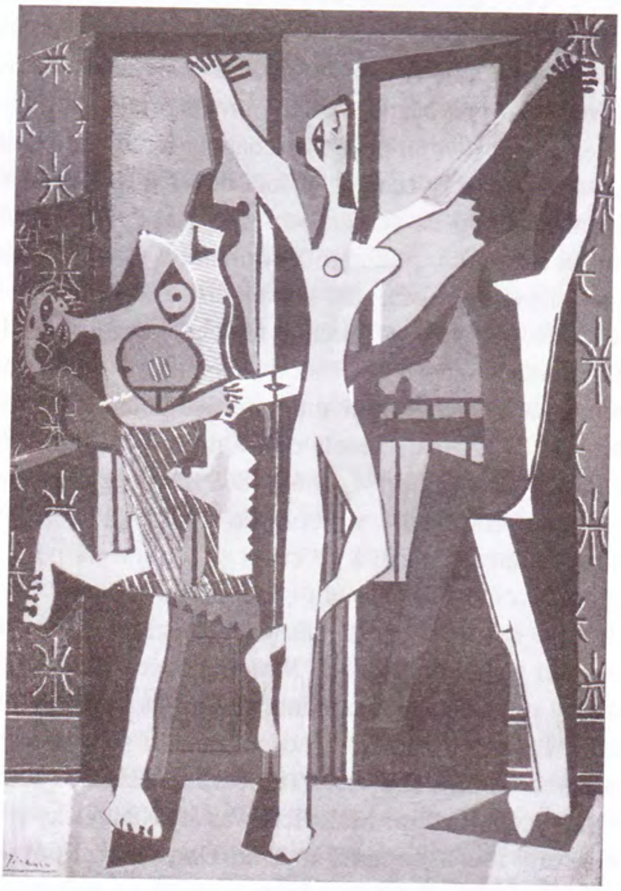


Fig. 23. Pablo Picasso, *Les trois danseuses* (*Trei dansatoare*), 1925

Breton a fost la fel de ambiţios şi atunci când, înrolând artişti în slujba cauzei sale, i-a trecut pe listă atât pe Marcel Duchamp, cât şi pe Pablo Picasso, deşi niciunul din cei doi artişti nu se considerase suprarealist. Şi nici nu aveau să o facă, deşi amândoi urmau să sprijine şi să fie interesaţi de creaţia lui Breton – iniţial Picasso mai mult decât Duchamp. Aşa cum se poate observa la un an după ce tânărul poet francez şi-a lansat mişcarea, când Picasso a pictat *Les trois danseuses* (*Trei dansatoare*, 1925) (vezi fig. 23), imagine pe care i-a permis lui Breton să o publice în tratatul său suprarealist de pictură. Poetul inclusese deja misticismul primitiv al *Domnişoarelor din Avignon* în canonul său suprarealist şi era încântat să adauge pe listă încă una dintre macabrele capodopere ale spaniolului.

În acest tablou dinamic, semiabstract apar trei oameni, posibil doi bărbaţi şi o femeie ; nu e uşor să-ţi dai seama clar. Picasso a pictat cele trei personaje lungi şi deşirate ca pe nişte forme geometrice bidimensionale, într-o manieră similară cu stilul cubismului primitiv pe care l-a aplicat pentru a picta prostituatele din *Domnişoarele*. Dansatorii – pictaţi în blocuri de culoare în tonuri de roz, brun şi alb – se ţin de mână în timp ce ţopăie într-o încăpere cu tavan înalt, în faţa a două uşi de sticlă care dau spre un balcon. E o zi frumoasă, cu un cer albastru, fără nori. S-ar părea că se distrează. Dar nu e aşa. Nu ţopăie de bucurie : e un dans al morţii.

Picasso devenise absorbit de lumea dansului în perioada în care crease decorurile şi costumele pentru *Parada*, în 1917. În timp ce lucra pentru balet o cunoscuse pe Olga Koklova, o balerină rusoaică din Baletele ruse, cu care s-a căsătorit apoi. Până în primăvara anului 1925 entuziasmul lui Picasso pentru balet se mai risipise, la fel şi interesul său pentru Olga. Cei doi se certau tot timpul şi Picasso voia să pună capăt relaţiei. Artistul era deja într-o stare de spirit tulbure, dar a fost complet dat peste cap când a aflat că Ramón Pichot, un bun prieten pe care îl cunoscuse la Barcelona, murise pe neaşteptate.

Picasso era devastat. În această stare emoţională extremă a pictat *Trei dansatoare*, lucrare despre care a spus cândva că, privind retrospectiv, ar fi dorit să o intituleze „Moartea lui Pichot". *Trei dansatoare*, la fel ca şi capodopera lui F. Scott Fitzgerald *Tender Is the Night* (*Blândeţea nopţii*, 1934), scoate la iveală disperarea şi tragedia care stau la pândă sub pojghiţa de aparenţă în viaţa multor oamenii tineri şi frumoşi care la prima vedere nu au nicio grijă. Spune povestea tragică a dragostei neîmpărtăşite prin intermediul dansului : o aluzie la situaţia deprimantă din căsnicia lui.

În 1900, pe vremea când Picasso încerca încă să îşi găsească drumul, se dusese la Paris împreună cu Carlos Casagemas, un prieten şi confrate din Barcelona. La un moment dat au ieşit în oraş însoţiţi de nişte fete puse pe distracţie, pentru o seară de plăceri vinovate. Dar Casagemas s-a îndrăgostit până peste urechi de partenera sa din seara aceea, o *femme fatale* pe nume Germaine. Ea nu i-a răspuns cu aceleaşi sentimente, lăsându-l pe Casagemas trist şi tulburat. Ca să-l facă să mai uite, Picasso l-a luat pe prietenul său îndrăgostit la Málaga pentru o vacanţă ca între băieţi. Dar Casagemas era hotărât să se întoarcă la Paris. Şi a făcut-o în 1901, când a ieşit să ia cina în oraş împreună cu un grup de prieteni, printre care şi Germaine. După ce toată lumea s-a aşezat la masă, Casagemas s-a ridicat în picioare. A scos un pistol de la brâu şi a tras un glonţ către Germaine, cea cu inima împietrită. A ratat. A tras din nou, de data aceasta într-o nouă ţintă pe care a nimerit-o cu precizie infailibilă, în cap. Casagemas a murit pe loc din cauza rănii pe care şi-o provocase singur. Germaine nu a fost deloc impresionată; la auzul veştii, Picasso a fost pofund îndurerat. Într-atât de mult, încât se zice că rezultatul ar fi fost „perioada albastră" a artistului (1901-1904), în care a pictat mai multe tablouri ce îl aveau ca subiect pe Casagemas. Acum, după un sfert de secol, moartea lui Pichot, alt prieten drag, i-a trezit din nou lui Picasso amintirile îngrozitoare ale acelui incident fatidic.

Şi asta pentru că Pichot se căsătorise cu Germaine. A fost o decizie care îl supărase pe Picasso la acea vreme şi de care artistul îşi reamintea acum, în timp ce picta *Trei dansatoare*. De fapt, tabloul ar putea fi interpretat ca povestea blestematului triunghi amoros. Dansatorul alb-ciocolatiu din dreapta imaginii este Ramón Pichot; capul său negru, fantomatic se iveşte ca o mumie egipteană, copleşind corpul viu. În stânga sa e Germaine, înnebunită şi chinuită. Ea este nimfomana depravată ce s-a folosit de corpul ei într-o asemenea măsură, încât acesta s-a deteriorat şi a devenit respingător. Între cei doi se află silueta prelungă a lui Carlos Casagemas. Pare crucificat şi moare în arşiţa a soarelui, corpul său roz devenind alb pe măsură ce sufletul îi părăseşte trupul.

E imposibil de spus dacă aceasta este o interpretare corectă a tabloului (Picasso avea obiceiul de a nu fi direct atunci când vorbea despre operele sale), dar ştim sigur că lui André Breton i-a plăcut foarte mult această lucrare. Şi se înţelege de ce, pentru că are tuşe suprarealiste clare – reprezentarea lui Germaine fiind cea mai notabilă. Dar probabil că e prea literal ca să fie considerat un adevărat tablou suprarealist. Pentru aceasta trebuie să ne întoarcem spre alt artist spaniol care se mutase din Barcelona la Paris şi care intrase în vizorul suprarealist al lui Breton: un artist căruia Breton i-a făcut o cronică favorabilă în numărul din iulie 1925 al revistei sale *La Révolution surréaliste*.

Joan Miró (1893-1983) a ajuns pentru prima dată la Paris în 1920, când a participat la un festival dadaist şi l-a vizitat pe Picasso în atelierul său. S-a întors în anul următor şi a închiriat un atelier. Până în 1923, când Breton se pregătea să-şi lanseze mişcarea suprarealistă, Miró devenise un membru respectat al avangardei pariziene. Iar în noiembrie 1925, când are loc prima expoziţie suprarealistă la Galerie Pierre, în Paris, lucrările sale urmau să fie prezentate lângă cele ale celuilalt spaniol, Pablo Picasso. Joan Miró intrase în scenă.

Lucrarea sa *Le Carnaval d'Arlequin* (*Carnavalul arlechinului*, 1924-1925) (vezi planşa 20) a fost un subiect de discuţie la acea expoziţie suprarealistă inaugurală şi a contribuit la consolidarea reputaţiei lui Miró. Tabloul include multe dintre elementele pentru care aveau să devină celebre picturile lui Miró. Există formele biomorfe, liniile unduitoare şi foarte mult negru, roşu, verde şi albastru - toate redate cu un fel de naivitate aparent copilărească. Breton avea să spună despre el că e cel mai „suprarealist dintre noi toţi". Ceea ce, dacă ne uităm la *Carnavalul arlechinului*, pare un comentariu rezonabil.

Este compus din tot felul de gângănii, note muzicale, forme aleatorii, peşti, animale şi, pe ici, pe colo, câte un ochi. Cele mai multe plutesc în aer ca şi cum o cameră ar fi umplută cu o colecţie formată din cele mai bizare baloane din lume. Are loc o petrecere, probabil carnavalul de Mardi Gras, festival creştin unde fiecare consumă cât poate de mult înainte de a intra în Postul Mare. Arlechinul care dă numele tabloului îşi face apariţia sub forma unei mingi cu mustaţă, puţin mai în stânga faţă de centrul imaginii, cu faţa sa rotundă pictată jumătate în albastru şi jumătate în roşu. Gâtul lui lung şi corpul îndesat au şi rol de chitară, pe care Miró a împodobit-o cu carourile specifice arlechinului.

Carnavalul arlechinului este opera unui om care gândea altfel. Sau, poate, care nu gândea deloc. Breton descria suprarealismul ca „automatism psihic în stare pură", prin care înţelegea scrisul sau pictatul spontan, liber de orice asociaţii, prejudecăţi sau intenţii specifice conştiente. Ideea era să pui mâna pe un creion şi o hârtie şi să scrii ori să desenezi primul lucru care îţi trecea prin minte, fără premeditare. Ideal ar fi fost ca aceasta să se facă într-o stare asemănătoare cu transa, când conştientul este complet deconectat, permiţând accesul la inconştientul profund, ce avea să scoată apoi la iveală adevărul sumbru şi periculos al unui creier năpădit de gânduri mustind de depravare sexuală şi intenţii criminale.

Ceea ce explică lipsa unei structuri evidente în tabloul lui Miró, deşi el a conceput o structură. Era vorba mai degrabă despre faptul că elementele tabloului determinau compoziţia pe măsură ce fiecare formă apărea pe pânză pe uşa din spate a minţii lui Miró, făcând din *Carnavalul arlechinului* o revărsare vizuală a inconştientului artistului, pe care voi încerca să îl descifrez. Să luăm sfera mare şi verde din dreapta, de exemplu. Ea ar putea reprezenta lumea, pe care Miró era hotărât să o cucerească. Scara de care sunt lipite un ochi şi o ureche ar putea face trimitere la teama artistului de fi prins în capcană, oferind mijloacele senzoriale şi practice de evadare. Triunghiul negru din fereastră seamănă cu Turnul Eiffel, un punct de reper în oraşul viselor lui Miró. În acelaşi timp, insectele, culorile şi formele din imagine trimit la rădăcinile sale spaniole. Cât despre notele muzicale, ei bine, la o petrecere trebuie să se audă ceva.

Atelierul lui Miró din Paris se învecina cu cel al lui Max Ernst (1891-1976), un artist german care a influenţat foarte mult apariţia suprarealismului. Ernst crescuse într-un orăşel din Germania în compania unui tată sever, ceea ce nu a fost prea amuzant pentru un băiat rebel şi curios din fire. Tânărul Max era mereu în căutarea unor idei şi situaţii prin care să-şi lărgească orizontul dincolo de viaţa provincială. Salvarea a venit sub forma cărţii lui Sigmund Freud *Die Traumdeutung* (*Interpretarea viselor*, 1900), pe care a devorat-o cu entuziasmul unui câine flămând ajuns într-o măcelărie.

La puţin timp după aceea l-a cunoscut pe artistul Jean Arp, cu care a devenit prieten, relaţie care a fost reînviată după război, Ernst ajungând astfel să aibă un rol esenţial în cadrul mişcării dada, iniţiată de Arp. Curând i-a cunoscut şi pe Tristan Tzara şi André Breton, care îi admirau munca şi abordarea, evidente în tabloul său *Celebes* (1921). Titlul tabloului e inspirat dintr-o poezioară germană în care elefantul de pe Insula Celebes din Indonezia este descris ca având „grăsime lipicioasă şi galbenă pe fund", în timp ce elefantul de pe insula învecinată, Sumatra, „o f**e mereu pe bunică-sa".

Elefantul cenuşiu al lui Ernst monopolizează imaginea, luând forma cilindrică a unui boiler vechi sau a unui aspirator industrial. Uriaşul animal cenuşiu are doi fildeşi în loc de coadă, un furtun în loc de trompă şi etalează o pereche de coarne şi gulerul alb, dantelat al unei rochii la capătul trompei. Pe capul elefantului e o pălărie făcută din bucăţi de metal albastre, roşii şi verzi, cu forme geometrice, în care este încastrat un ochi atoatevăzător. Trăsăturile mecanice şi fizice ale animalului îl fac să semene cu un tanc militar; aluzia este amplificată de amplasarea lui, care pare să fie pe un aerodrom, sugestie pe care Ernst o înfrumuseţează cu un fuior de fum pe cer, evocând un avion care este doborât. Dar eu n-am fost niciodată pe un aerodrom unde doi peşti înoată pe cer, aşa cum se întâmplă în acest tablou. Nici pe unul în care bustul gol al unei femei ocupă prim-planul cu o coloană metalică ieşindu-i din gâtul fără cap. Silueta decapitată are braţul drept ridicat mai sus de umăr, spre trompa elefantului, pe care mâna ei o mângâie cu un gest sexual.

Este un tablou ciudat. Unul pe care Breton îl considera minunat. Poetul era încă în stadiul în care îşi formula ideile pentru noua sa mişcare, în 1921, anul în care Ernst a realizat *Elefantul Celebes*. Dar ele erau destul de bine dezvoltate pentru ca el să aprobe felul cum Ernst combinase obiecte şi decoruri fără legătură pentru a realiza un tablou răscolitor care îşi însuşise spiritul freudian al asocierilor libere, „automate”. Breton era atât de încântat de ideea de a amesteca subiecte întâmplătoare, încât a inventat un joc pe care să îl joace cu prietenii săi şi în care nu se putea să nu apară combinaţii perverse : primul jucător scria un rând de proză în partea de sus a unei foi albe şi apoi îi îndoia puţin capătul, atât cât să acopere cuvintele. Jucătorul 1 îi dădea apoi foaia parţial îndoită Jucătorului 2, care scria şi el un rând, mai îndoia hârtia o dată şi i-o înmâna Jucătorului 3. Şi aşa mai departe, până când se ajungea la finalul paginii. În acest moment hârtia era despăturită, iar rândurile disociate erau citite cu voce tare de la capăt ca un text unitar. Urmau ore întregi de analize serioase, râsete provocate de combinaţiile fără noimă şi explicaţiile revelatoare ce dezvăluiau adevărata personalitate a jucătorilor... Suprarealiştii au numit jocul „Cadavre delicioase”, după ce o dată când îl jucaseră primul rând scris pe hârtie fusese : „Cadavrul delicios va bea vinul nou”.

Ernst a descoperit o modalitate proprie de a face artă „automată”, pe care o numea „frotaj”. Era o formă adaptată de decalcare ce consta în obţinerea impresiunilor unor obiecte – o podea de lemn, şira spinării unui peşte, scoarţa unui copac – pe hârtie, prin frecarea creionului pe aceasta. Ernst privea apoi imaginea astfel obţinută şi aştepta ca mintea lui să înceapă să vadă „lucruri stranii”. Dacă privea câteva minute acele forme colţuroase sau noduroase, începea să aibă halucinaţii, moment în care lui Ernst i se părea că „vede” creaturi preistorice sau sălbatici schiţaţi din câteva linii. În *Forêt et colombe* (*Pădurea şi porumbelul*, 1927) a adaptat o astfel de imagine obţinută prin frotaj, transformând-o într-o pădure sinistru de întunecată care aminteşte de cea unde s-au aventurat Hänsel şi Gretel. În centrul imaginii, prins între copacii apăsători şi ameninţători, se află un porumbel într-o cuşcă. Acesta este Ernst în copilărie ; tabloul este o imagine a unui coşmar recurent în care e copleşit de forţe întunecate necunoscute. Nu a pornit cu gândul de a realiza această imagine ; asta i-a venit după ce a studiat „frotajul”, ceea ce e o formă de suprarealism „automat”.

În timp ce Ernst şi Miró îşi realizau imaginile automate, Salvador Dalí (1904-1989) plănuia să pună suprarealismul pe alt făgaş. Treceţi peste farsele regizate, apariţiile la emisiunile-concurs de la televizor, mustaţa-declaraţie, comercialismul făţiş şi orice altceva a mai făcut artistul spaniol pentru a atrage atenţia şi a-şi face praf reputaţia. Lăsaţi opera lui să vorbească pentru sine ; când lucrările sale sunt văzute de aproape, ele dovedesc imensul talent artistic al lui Salvador Dalí.

Abordarea sa privind suprarealismul era să „sistematizeze confuzia și astfel să ajute la discreditarea completă a lumii realității”, pictând „peisaje onirice”. Acestea nu erau realizate folosind tehnicile asocierilor spontane dezvoltate de Miró și Ernst, ci intrând în transă pentru a ajunge la o stare „paranoico-critică”. Scopul său era să creeze „fotografii ale viselor pictate manual”. S-a gândit că, cu cât făcea să pară mai realiste imaginile sale ireale, cu atât acestea aveau mai multe șanse să-l angoaseze pe privitor. André Breton era un fan al lui Dalí (până când s-au certat). Atât el, cât și Dalí mergeau pe linia lui Freud cu privire la „realitatea superioară a viselor”, susținând că adevărul existenței umane rezidă în imaginile nocturne din timpul somnului.

În ciuda ubicuității lor, multe dintre imaginile create de Dalí sunt puternice, memorabile și realizate cu măiestrie. Cea mai cunoscută dintre toate, *Persistența memoriei* (1931), e un exemplu tipic ; Dalí a pictat-o la doi ani după aderarea la suprarealism. Mulți dintre noi au ajuns să cunoască acest tablou văzându-l sub formă de afiș, dar afișele nu sunt destul de diferite de original, care este destul de mic (24 × 33 cm) și extrem de intens. O examinare atentă a tabloului dezvăluie o imagine complexă, creată cu grijă și pricepere și cu mare atenție la detalii, în care Dalí a combinat culorile cu subtilitatea unui maestru renascentist.

Mai mult, și-a realizat intenția de a tulbura pe oricine privește tabloul. Începe ca un peisaj obișnuit care înfățișează Marea Mediterană și falezele de pe coasta de nord-est a Spaniei, aproape de casa artistului. Dar apoi o umbră întunecată se întinde de-a lungul țărmului, conturând o prezență amenințătoare, ca un virus mortal. Orice este prins în strânsoarea ei sumbră devine flasc și începe imediat să se descompună. Niște ceasuri de buzunar, cândva solide, atârnă ca niște leșuri, cu cadranele la fel de amorfe precum cașcavalul prea topit. Este sfârșitul timpului : sfârșitul vieții. O armată de furnici negre roiește pe hoitul unui ceas mai mic, în timp ce altul se târăște peste o creatură cu adevărat grotescă, ce seamănă cu o meduză. Acesta este Dalí. Sau, cel puțin, o aproximare a feței artistului văzute din profil. Și el a fost învăluit de umbra sufocantă a morții, care l-a lăsat fără vlagă, fără viață și dezgustător, în timp ce măruntaiele i se scurg pe nas.

Persistența memoriei este o lucrare despre impotența sexuală (lucrul de care Dalí se temea cel mai mult), caracterul implacabil al trecerii timpului și grozăvia morții. Dalí și-a plasat scena într-un paradis terestru recognoscibil, în încercarea de a distruge plăcerea pe care ne-o provoacă asemenea locuri, sădindu-ne în minte această imagine hiperreală oribilă. Nu e frumos, dar e ingenios. Cum e și creatorul ei.

René Magritte (1898-1967) a adoptat o abordare puțin diferită a peisajelor sale onirice naturaliste. Pe cât era Dalí de sărit de pe fix, pe atât era el de convențional, dar locuia poate într-un loc şi mai ciudat decât Dalí: o lume a cotidianului şi mundanului în care ordinarul este extraordinar – într-un sens negativ. În mintea lui Magritte, vecinul de alături este un criminal în serie, iar copilaşii aceia drăguți care țopăie în drum spre şcoală sunt în realitate nişte delincvenți abjecți care își otrăvesc încet profesorul cu mercur. La acest artist belgian nimic nu e niciodată aşa cum pare; aerul este întotdeauna impregnat de presimțiri stranii care te fac să simți un nod în gât. Sinistrele sale tablouri cu scene din viața suburbană îl fac pe David Lynch să pară un tip normal, cu pase bune şi pase proaste. Magritte a fost prințul paranoiei, decanul spaimei.

A dovedit-o chiar de la începutul carierei sale de artist suprarealist, când a pictat *L'Assassin menacé* (*Asasinul amenințat*, 1927) (vezi fig. 24). Este o imagine macabră, tulburătoare, cu atmosfera unui thriller polițist suedez. Magritte ne pune să ne uităm direct la două camere dintr-o casă care dau una în alta, în fundal fiind un balcon fără uşă de unde se văd vârfurile unor munți în depărtare. Camerele sunt mobilate sumar, au pereți cenuşii şi podele goale de scândură. În prim-plan doi bărbați cu melon stau la pândă cu intenții rele de o parte şi de alta a intrării în cealaltă cameră: se ascund de locatorii dinăuntru. Bărbații arată ca nişte contabili, dar au expresia unor criminali care pregătesc un atac violent, înarmați cu un năvod şi o măciucă. În cameră, un tânăr spilcuit, îmbrăcat într-un costum care-i vine ca turnat, stă nonşalant în fața unui gramofon şi se uită apreciativ în pâlnia care seamănă cu o trompetă. La dreapta lui se află o valiză maro din piele, o pălărie şi un pardesiu: aparent, e gata de plecare. Pare fericit şi relaxat. În spatele său, întins pe un pat, se află însă cadavrul unei tinere goale care tocmai a fost ucisă. Îi curge sânge din gură; cineva i-a tăiat gâtul. Afară, uitându-se înăuntru din balcon, sunt trei bărbați cu tunsori îngrijite. Stau aşezați în şir; li se văd numai capetele, care par plantate într-o jardinieră.

Este o imagine misterioasă. Uneori este banală, alteori e traumatizantă şi amenințătoare. La prima vedere, *Asasinul amenințat* pare real, dar, cu cât priveşti mai mult imaginea, cu atât devine mai melodramatică, dincolo de real – sau în franceză, aşa cum a spus Apollinaire, „surréal*isme*". Magritte, care a lucrat la un moment dat în publicitate, ştia cum să impregneze imagini pe retina oamenilor. A descoperit că afişele de reclamă cele mai eficiente combină imagini reprezentând dorințele privitorilor, combinate cu teorii larg răspândite. Obişnuitul şi inaccesibilul sunt instrumentele celui ce lucrează în publicitate, care, atunci când sunt aplicate de un artist precum Magritte, pot fi transformate în metaforele puternice ale „realismului" său „magic". El ne spune că viața este o iluzie; nicio imagine nu este reală – nici măcar cele prezentate de vecinul tău pe care îl crezi normal.

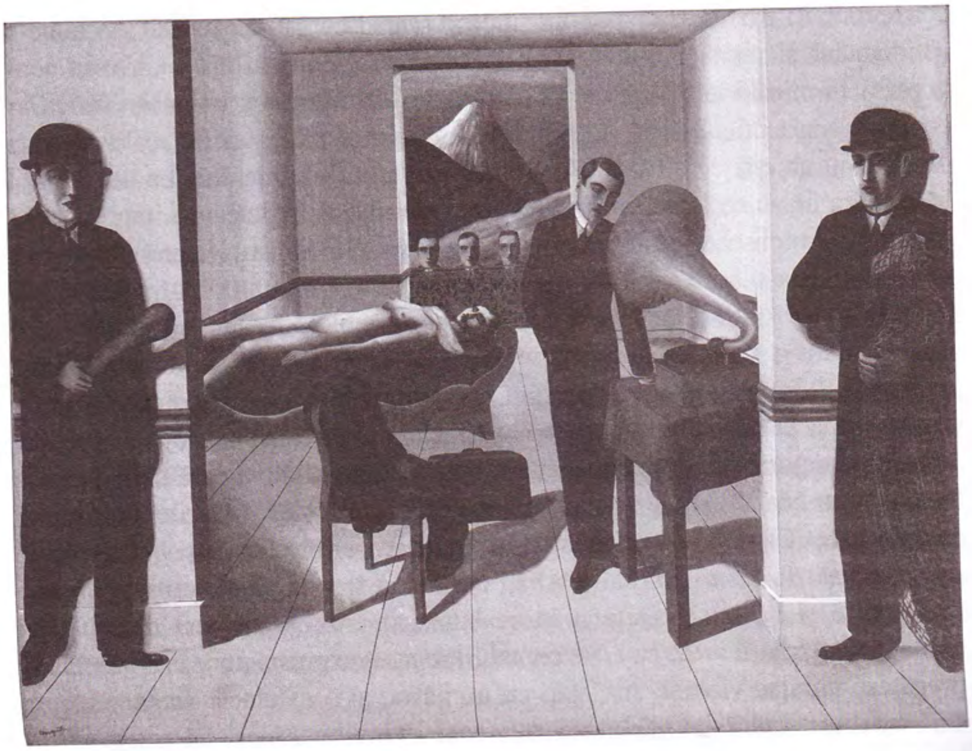


Fig. 24. René Magritte, *L'Assassin menacé* (*Asasinul ameninţat*), 1927

Sursa de inspiraţie a tablourilor sale era pop-cultura : cinema, afişe, reviste şi literatură de consum. Şi, ca pentru majoritatea suprarealiştilor, artistul italian Giorgio de Chirico (1888-1978), un om care crea imagini extrem de suprarealiste pe vremea când André Breton încă mergea la şcoală. Cum cuvântul *suprarealist* nu exista la vremea aceea, el spunea că tablourile obsedant de bizare sunt „metafizice". Şi puţine lucrări ale lui de Chirico sunt mai ciudat de metafizice decât *Canto d'amore* (*Cântec de dragoste*, 1914). Capul de piatră al unei statui greceşti este lipit pe un uriaş zid de beton care mărgineşte arcele elegante ale unei galerii italiene. Lângă sculptura decapitată e agăţată o imensă mănuşă roşie de cauciuc, prinsă cu o piuneză de zid de parcă betonul ar fi un panou de plută. În faţa zidului se află o minge verde, care nu ştim ce semnifică ; în spatele ei, silueta unui tren cu aburi pe fundalul unui cer albastru perfect. Giorgio de Chirico ia elemente din diferite momente şi locuri (un obiect de artă elevată din Antichitatea clasică, o banală mănuşă de cauciuc din viaţa modernă, imagini ale zilei şi ale nopţii şi reprezentări ale arhitecturii noi şi vechi) şi le aduce laolaltă în mod absurd, în acelaşi loc şi

1927

fişe, reviste
lor, artistul
i extrem de
coală. Cum
urile obse-
co sunt mai
914). Capul
care mărgi-
decapitată e
zid de parcă
rde, care nu
ndalul unui
momente şi
ă mănuşă de
rezentări ale
celaşi loc şi

acelaşi timp, făcând ca sensurile şi relaţiile să se schimbe şi să apară asociaţii neobişnuite.

Jocul fanteziei lui de Chirico, în care acesta amestecă şi combină tot felul de elemente, transmite anxietate şi o puternică impresie de singurătate şi presimţire. Imaginile stilizate, perspectiva ilogică şi umbrele clar reliefate creează o senzaţie stranie, care e accentuată de absenţa totală a oamenilor. Sunt nenumărate dovezi ale existenţei umane - mingea şi trenul sugerează activităţi recente -, dar în scenă nu-i nimeni: locul e pustiu. Cerul e de un albastru strălucitor, dar în atmosferă plutesc o ameninţare gravă şi o anumită nelinişte.

Atmosfera tensionată, neliniştită îmi aminteşte de tablourile pictorului realist american Edward Hopper (1882-1967). Şi el avea capacitatea de a-l atrage pe privitor într-o lume a gândurilor negre, cu imagini ale unor personaje singuratice şi expuse în medii izolate şi abandonate. A transformat chiar şi New Yorkul - oraşul care nu doarme niciodată - într-un oraş-fantomă în celebrul său tablou *Nighthawks* (*Păsări de noapte*, 1942), unde trei suflete nefericite stau în tăcere, într-o stare de suspensie lipsită de viaţă, într-un local, la o oră târzie. Le vedem pe cele trei personaje înfrânte şi deprimate prin peretele de sticlă al micului restaurant: o fereastră către nefericirea infernului lor. Un tânăr barman le aruncă o privire plină de milă, dându-şi seama că nu poate face nimic ca să-i ajute pe clienţii săi chinuiţi.

E o imagine atemporală care scoate la iveală o teamă imposibil de evitat ce stă la pândă în inconştientul nostru, una pe care încercăm toată viaţa să o reprimăm şi să o contracarăm. În spatele bonomiei şi al şuetei de la petrecere, suntem în esenţă singuri şi vulnerabili: un adevăr care ne va ajunge din urmă într-un moment izolat de teroare. Imaginile lui Hopper au transformat acel gând negru într-o realitate dezolantă. El devenise interesat de suprarealism după ce vizitase în 1936 o expoziţie la MoMA, intitulată „Arta fantastică, dadaismul şi suprarealismul". Expoziţia includea şi lucrări ale altui artist american care, la fel ca Hopper, era un maestru al manipulării efectelor de lumină pentru a crea anumite imagini: un artist care îşi câştigase admiratori din Manhattan până în Montmartre.

Man Ray s-a mutat la Paris în 22 iulie 1921 şi a rămas acolo până în 1940. În această perioadă s-a hotărât să-şi concentreze energiile creatoare oare domeniul fotografiei, spunând: „M-am eliberat în sfârşit de vopseaua lipicioasă şi lucrez acum direct cu lumina însăşi". Poate că renunţase la vopsea, dar nu şi-a pierdut şi sensibilităţile de pictor, pe care le-a transferat cu mare succes pe suportul fotografiei.

Avea să experimenteze constant cu procesul fotografic, în încercarea de a realiza imagini care să aibă luciul şi forţa vopselei. Căutarea tenace a potenţialului pictural al fotografiei l-a condus la o tehnică destul de diferită, dar la fel de puternică, pe care a numit-o rayografie. Era o formă de fotogramă (o fotografie făcută fără aparat) pe care a descoperit-o în studioul său, când a scăpat o hârtie fotografică neexpusă într-o chiuvetă de developat în care era deja o hârtie expusă. A descoperit că, atunci când punea pe hârtie un obiect (o cheie, un creion etc.) şi aprindea lumina, obiectul imprima o versiune negativă a lui pe foaia fotografică neagră, formând o umbră albă, fantomatică. Arăta de parcă ar fi fotografiat un vis. Curând făcea rayografii cu stative (*Untitled Rayograph* [*Rayografie fără titlu*], 1927), ţigări şi chibrituri (*Untitled Rayograph* [*Rayografie fără titlu*], 1923) şi foarfeci gata să taie o hârtie (*Untitled Rayograph* [*Rayografie fără titlu*], 1927), toate transformate în obiecte dematerializate. Man Ray şi-a numit abordarea, bazată pe crearea unor imagini ce semănau cu nişte radiografii, „pictură cu lumină”.

André Breton a fost captivat de imaginile fantomatice surprinse de rayografii şi le-a declarat mari opere de artă suprarealiste. La fel cum a făcut şi când Man Ray a mai descoperit o tehnică fotografică inovatoare. Într-o zi, în 1929, era în studioul său, lucrând împreună cu asistenta şi iubita sa din acel moment, fotografa americană Lee Miller (1907-1977), când a descoperit din întâmplare „solarizarea”. Din neatenţie, Miller aprinsese lumina în camera obscură în timp ce se developau nişte fotografii. Man Ray a strigat la ea, a stins luminile şi şi-a cufundat negativele în fixator fotografic, sperând că vor putea fi salvate.

N-a avut noroc. Negativele au fost distruse. Dar el şi-a dat seama curând că erau distruse într-un mod artistic. În fiecare caz subiectul fotografiei - un model feminin nud - începuse să se „topească” pe margini, ca o îngheţată lăsată la soare. Man Ray a considerat că asta era o descoperire remarcabilă : crease o imagine în care realitatea se transforma într-o stare suprarealistă. *The Primacy of Matter over Thought* (*Primatul materiei asupra gândirii*, 1929) (vezi fig. 25) - iată un titlu şi o imagine care ilustrează gândirea suprarealistă. Cea mai mare parte a fotografiei este ocupată de o compoziţie cu un nud standard în care modelul stă întins pe podeaua studioului, cu ochii închişi, ca şi cum ar dormi, cu un braţ deasupra capului, iar celălalt în lateral, cu mâna acoperindu-i un sân. Piciorul stâng e întins pe podea ; genunchiul drept este îndoit şi puţin ridicat. Acest element al fotografiei este „primatul materiei”. Dar marginile corpului şi ale capului sunt neclare, datorită efectului de „topire” produs prin tehnica de solarizare a lui Man Ray. Aceasta este „gândirea” la care face trimitere titlul, unde prezenţa fizică a modelului s-a lichefiat, transformându-se într-o baltă de argint topit. Breton a considerat că acesta este un efect ciudat de senzual, plin de insinuări sexuale şi poezie eterică.

Pr
suprar
acum
Olymp
e-n re

Iat
cale a
Europ
ceva a
începu
cu po
fost m
Am ai
ne-am
vină l
despre
o voce

Un

dar la fel de
ă (o fotogra-
nd a scăpat o
e era deja o
iect (o cheie,
negativă a lui
ărăta de parcă
ed Rayograph
h [Rayografie
h [Rayografie
Man Ray şi-a
u nişte radio-

se de rayogra-
făcut şi când
o zi, în 1929,
acel moment,
din întâmplare
ra obscură în
stins luminile
utea fi salvate.
seama curând
tografiei – un
ca o îngheţată
remarcabilă :
arealistă. *The*
ândirii, 1929)
suprarealistă.
ţie cu un nud
hii închişi, ca
eral, cu mâna
niul drept este
atul materiei".
lui de „topire"
„gândirea" la
chefiat, trans-
acesta este un
ică.

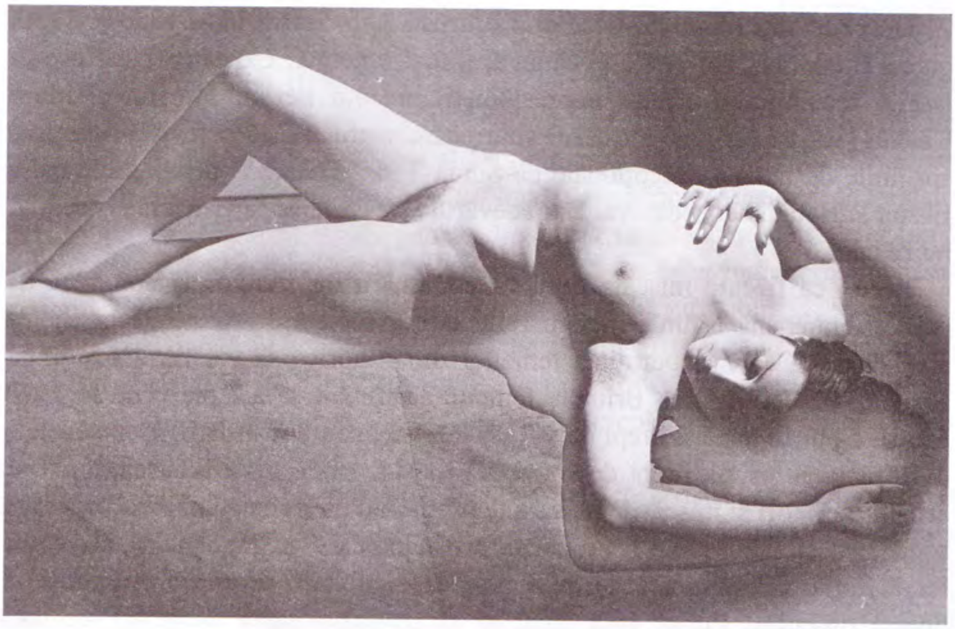


Fig. 25. Man Ray, *The Primacy of Matter over Thought* (*Primatul materiei asupra gândirii*), 1929

Primatul materiei asupra gândirii abordează multe dintre preocupările suprarealiştilor : sex, vise şi combinaţii tulburătoare. Sunt teme care până acum au apărut mereu, într-un fel sau altul, în istoria artei moderne, de la *Olympia* lui Manet până la *Asasinul ameninţat* al lui Magritte. Dar ceva nu e-n regulă, nu credeţi ? Lipseşte ceva...

Iată-ne ajunşi pe la 1930, iar arta modernă, aşa cum o ştim, merge pe această cale a răzvrătirii de mai bine de jumătate de secol. Am călătorit prin toată Europa ; ne-am scos pălăria în faţa Africii, Asiei şi Orientului. Am inclus şi ceva arhitectură, design şi filosofie. A fost un război mondial şi am văzut începuturile ascensiunii Americii ca superputere artistică. Am făcut cunoştinţă cu poeţi, colecţionari şi tot felul de artişti. Am văzut că fiecare generaţie a fost mai radicală, mai aventuroasă şi mai anarhică decât cea de dinaintea ei. Am amintit şi contextul politic şi am fost martorii unor mişcări sociale. Şi ne-am cufundat în valul de manifeste care îi invitau pe toţi, fără excepţie, să vină la petrecerea fără constrângeri a artiştilor. Şi totuşi, cu toată retorica despre crearea unor noi societăţi utopice şi distrugerea vechilor elite, a existat o voce care a rămas în mare parte neauzită.

Unde, te-ai putea întreba, sunt artistele ?

Dovezile sugerează că, dacă erai o artistă care activa între 1850 şi 1930, puteai fi tolerată, dar probabil că nu ai fi fost venerată. Existau artiste respectate şi recunoscute printre impresionişti, precum Berthe Morisot şi Mary Cassatt (1844-1926). Şi mişcările futuristă/constructivistă şi fovistă ruse erau sprijinite de talente excepţionale ca Sonia Terk, Liubov Popova, Aleksandra Ekster şi Natalia Goncearova. Dar adevărul este că aceste artiste erau excepţia, nu regula.

Faptul că fiecare mişcare de artă modernă a fost iniţiată şi dominată de bărbaţi era, până la un punct, o reflectare a societăţii. Al nouăsprezecelea amendament, care le permitea femeilor din America să voteze, a fost votat abia în 1920. În Marea Britanie femeile au trebuit să aştepte până în 1928 pentru a obţine acelaşi drept de vot de care se bucurau bărbaţii. Demoazelele din Franţa au primit drept de vot abia în 1944. Era o lume a bărbaţilor. Dar artiştii inovatori şi mişcările pe care le promovau nu trebuiau oare să provoace societatea şi statu-quoul? Proporţia artistelor care au răzbătut şi ale căror lucrări erau achiziţionate de muzeele şi colecţionarii de top a crescut de-a lungul timpului. Puţin. Însă chiar şi astăzi majoritatea lucrărilor de artă modernă expuse pe pereţii albi şi pe podelele imaculate ale marilor muzee sunt realizate de bărbaţi. Nu e nicio coincidenţă că aceleaşi instituţii sunt conduse într-un număr copleşitor de bărbaţi. Dintre cei trei giganţi de pe scena mondială - MoMA, Pompidou şi Tate -, numai unul (Pompidou, 1989-1991) a avut în istoria lui o femeie în postul de director general.

Motivul pentru care atrag atenţia asupra acestui lucru este că lipsa artistelor din canonul recunoscut al artei moderne de top mi-a tot venit în minte în timp ce scriam această carte, aşa că îmi închipui că şi voi v-aţi gândit la asta. Establishment-ul e cel care a decretat şi a aprobat canonul „oficial" al artei moderne : muzeele şi colecţiile lor, textele academice ale criticilor de artă (în principal bărbaţi) şi tot mai numeroasele cursuri de artă oferite de universităţi. Toate acestea au oferit o viziune foarte unidimensională asupra lumii : adică viaţa şi arta văzute prin ochii bărbaţilor albi din Vest. În 1936, puţini erau conştienţi de această problemă. Dar unul dintre ei era regele iconoclasmului : Marcel Duchamp.

La sfârşitul anului 1942 a fost rugat de Peggy Guggenheim - o colecţionară americană bogată care făcea şi comerţ cu lucrări de artă modernă - să organizeze o expoziţie la noua sa galerie Art of This Century din New York. Duchamp a făcut o sugestie surprinzătoare : ce-ar fi să organizeze o expoziţie care să includă numai lucrări ale unor artiste ? Sincer vorbind, este genul de idee considerată astăzi „progresistă" ; atunci era aproape o blasfemie. Aşa că era perfectă pentru Guggenheim. Tot oraşul avea să vorbească despre galeria sa şi nimeni nu va îndrăzni să o critice pentru că era ideea lui Duchamp – un artist care dobândise statut de zeitate printre intelectualii publici din Manhattan.

„An Exhibition by 31 Women" („O expoziţie semnată de 31 de femei") s-a deschis la începutul anului 1943 şi a inclus o operă de artă care a devenit de atunci una dintre marile embleme ale suprarealismului. *Object (Le Dejeuner en fourrure)* (*Obiect [Micul dejun în blană]*) reprezintă o ceaşcă de ceai, o farfuriuţă şi o linguriţă confecţionate din blană în 1936 de artista elveţiană Méret Oppenheim (1913-1985). Avea numai 22 de ani când a creat această lucrare ; inspiraţia îi venise pe când stătea de vorbă cu Pablo Picasso într-o cafenea pariziană. El o complimentase pe tânăra artistă pentru haina sa de blană şi remarcase, flirtând, că multe lucruri care îi plac arată şi mai bine atunci când sunt acoperite cu blană. Oppenheim a replicat întrebându-l : „Chiar şi această ceaşcă şi farfurioara ei ?".

Deşi tânără, Oppenheim era o favorită printre artiştii parizieni. Fusese asistenta lui Man Ray, o slujbă care părea să necesite întotdeauna nuditate (şi chiar mai mult decât atât) când angajata era o femeie tânără şi drăguţă. Iar ea se conformase – cel mai memorabil într-o serie de fotografii suprarealiste de Man Ray numite *Érotique voilée* (*Erotică voalată*, 1933), în care Oppenheim poate fi văzută stând goală lângă o maşină tipografică, cu o mână şi un braţ acoperite de cerneală neagră : seducătoare şi totuşi respingătoare. Lui André Breton şi amicilor săi suprarealişti puţin le păsa de egalitatea de şanse ; pentru ei, cel mai util rol pe care îl putea juca o tânără în slujba artei era acela de muză. Oppenheim, care avea o frumuseţe băieţească, era o ingenuă perfectă a cărei ciudăţenie, credeau bărbaţii suprarealişti, îi permitea un acces mai direct la inconştientul său. Niciunul dintre ei nu se aştepta ca cineva atât de tânăr – şi pe deasupra şi femeie – să realizeze o lucrare cu un asemenea impact.

Conotaţiile sexuale ale *Obiectului (Micul dejun în blană)* sunt evidente : băutul dintr-o cană îmblănită este o referinţă sexuală explicită. Dar aici nu e vorba doar despre o glumiţă neruşinată. Imaginea unei ceşti şi a unei linguriţe îmblănite s-ar potrivi foarte bine în primul capitol al oricărei cărţi despre coşmaruri anxioase, unde orice amăgire că deţii controlul este subminată de tot felul de întâmplări sinistre. În acest caz, pe o ceaşcă şi o linguriţă a crescut păr, transformând nişte obiecte care ar trebui să ofere plăcere şi relaxare în ceva agresiv, neplăcut şi uşor dezgustător. Are şi conotaţii de vinovăţie burgheză : pierderea timpului bârfind prin cafenele şi abuzurile contra unor animale frumoase (blana provine de la o gazelă chinezească). Este, de asemenea, un obiect conceput să provoace nebunie. Două materiale incompatibile au fost alăturate pentru a crea un recipient tulburător. Blana este plăcută la atingere, dar oribilă atunci când îţi ajunge în gură. Vrei să bei din ceaşcă şi să mănânci cu linguriţa - acesta este scopul lor -, dar senzaţia dată de blană este prea respingătoare. Este un ciclu înnebunitor.

Oppenheim nu era singura artistă tânără care făcea furori în comunitatea suprarealistă. Frida Kahlo (1907-1954) fusese o intelectuală mexicană precoce, care studiase medicina la Universitatea Naţională până când, într-o zi de toamnă, în 1925, întorcându-se acasă de la facultate, autobuzul în care se afla a fost lovit de un tramvai. Salvatorii au lăsat-o iniţial acolo pe Kahlo, crezând-o moartă, deşi nu era decât grav rănită, dar până la urmă Alejandro Gómez Arias, care o însoţea, i-a convins să o ducă la spital. Kahlo a stat mai multe luni internată, recuperându-se după accident, în care îşi fracturase coloana, mai multe coaste, clavicula, pelvisul şi picioarele. În această perioadă s-a hotărât să devină artist, nu medic, şi curând a început să picteze ceea ce urma să devină laitmotivul vieţii sale : ea însăşi.

Frida Kahlo a combătut sugestia - făcută de André Breton - că ar fi o artistă suprarealistă, spunând odată : „Nu mi-am pictat niciodată visele, mi-am pictat numai realitatea". A acceptat totuşi ca lucrările ei să fie incluse în expoziţii suprarealiste şi chiar a realizat o lucrare special pentru o asemenea expoziţie. Iar ca să fim corecţi faţă de Breton - care ştim că includea în suprarealism pe oricine îi era pe plac, cu sau fără binecuvântarea acestuia -, când te uiţi la un tablou de Frida Kahlo, înţelegi de ce a recrutat-o pe pătimaşa artistă mexicană în slujba cauzei sale suprarealiste.

În *El sueño* (*Visul*, 1940) (vezi planşa 21) o vedem pe Kahlo dormind liniştită în pat, cu frunzele unei plante crescând în jurul ei precum iedera pe un copac. Ramurile care se răsucesc în jurul corpului ei sunt pline de spini, trimitere la durerea aproape constantă care a însoţit-o de-a lungul întregii sale vieţi după accident. Celălalt personaj pe care l-a pictat face imaginea durerii şi mai explicită. Ceva asemănător unui schelet doarme deasupra ei, ca într-un pat suprapus, ţinând în braţe un buchet de flori - poate de pe propriul mormânt prematur. De picioarele şi corpul acestuia este prinsă dinamită. Patul pe care se odihnesc amândoi pluteşte printre nori : moartea pluteşte în aer.

Simbolismul lui Kahlo relevă importanţa artei populare în opera sa. Era o mexicană mândră care crescuse pe vremea când marii eroi ai revoluţiei - Pancho Villa şi Emiliano Zapata - luptau pentru înnoirea ţării. Planta pe care o reprezintă în *Vis* este *tripa de Judas* („măruntaiele lui Iuda"), o plantă populară în Mexic. Silueta scheletică de deasupra ei este o reprezentare a lui Iuda având ca sursă de inspiraţie creaţiile în mărime naturală din *papier-mâché* de care sunt legate artificii şi care sunt aprinse la sărbătorile mexicane de dinainte de Paşti. Amândouă amintesc de povestea sinuciderii lui Iuda după ce l-a trădat pe Hristos, când „i s-au vărsat” măruntaiele. În tablou, tradiția mexicană de a arunca în aer un manechin reprezentându-l pe Iuda este o metaforă pentru curățarea țării de corupție. Este și o imagine a trădării.

În timp ce ea dormea singură, chinuită de durere, soțul ei din acel moment, celebrul pictor muralist mexican Diego Rivera (1886-1957), umbla lela, comportându-se de parcă nu era însurat și culcându-se cu alte femei. Rivera era cu 20 de ani mai în vârstă decât ea și avea un orgoliu la fel de mare ca epicele sale picturi murale. Când au decis să fie împreună, tatăl lui Kahlo, care o iubea foarte mult, a spus că era „ca o căsătorie între un elefant și o porumbiță”. Au avut o relație furtunoasă, fiecare din ei înșelându-l pe celălalt - inclusiv Kahlo, care a avut o legătură amoroasă cu Lev Troțki în perioada în care acesta a fost găzduit în casa lor. A fost chiar suspectată de asasinarea rusului în Mexic, în 1940 - ca și Rivera, de care divorțase în 1939, pentru a se recăsători cu el după numai un an.

Kahlo a devenit prima artistă mexicană din secolul XX ale cărei lucrări au fost colecționate de Luvru începând din momentul când instituția franceză a achiziționat *Autorretrato - El marco* (*Autoportret : rama*, 1937-1938). Duchamp s-a grăbit să o felicite pentru succesul său. Ei i-a plăcut foarte mult de el, spre deosebire de restul suprarealiștilor, părere pe care și-o exprima cu franchețea sa tipică, spunând că Duchamp era „singurul care e cu picioarele pe pământ din toată adunătura asta de săriți de pe fix, nebunii de suprarealiști”.

Implicarea lui Duchamp în „Expoziția semnată de 31 de femei” a fost unul dintre motivele pentru care a participat și Kahlo, la fel ca și ideea că niște femei făceau asta singure. Astăzi ea este considerată o artistă feministă a cărei operă intens autobiografică nu numai că a deschis calea pentru Louise Bourgeois și Tracey Emin, ci a anticipat și sloganul feminist din anii ’60 „Ceea ce este personal este politic” : dovada reprimării femeii exprimată prin experiența individuală. Și totuși, în 1990, Fridei Kahlo - o artistă onorată peste tot în lume în timpul vieții sale - nu i s-a alocat o intrare separată în *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists* (*Micul dicționar Oxford de artă și artiști*). Este doar menționată în ultima propoziție din prezentarea biografică a lui Diego Rivera. Cred că știm cum i-ar fi numit ea pe editorii volumului.

Prietena lui Kahlo, suprarealista britanică Leonora Carrington (1917-2011), nici măcar nu este menționată în acest dicționar. Ea este acea Leonora Carrington pe care Salvador Dalí o descria drept „o artistă foarte importantă”. La momentul „Expoziției semnate de 31 de femei” se mutase în Mexic, unde a cunoscut-o pe Frida Kahlo. Povestea lui Carrington este aproape la fel de complicată și de dramatică precum cea a lui Kahlo. A plecat din Anglia la Paris când avea 20 de ani în căutarea artistului suprarealist Max Ernst, pe care îl cunoscuse la o petrecere în Londra. Ernst era cu 26 de ani mai în vârstă decât ea şi la acea vreme era căsătorit. Dar pentru extravaganta şi boema Carrington aceste detalii erau nesemnificative. L-a prins în mreje pe bărbatul pe care îl dorea şi mai târziu a spus: „De la Max am învăţat tot ce ştiu". El le-a prezentat-o suprarealiştilor parizieni, cărora le plăcea la nebunie să aibă ca muză o *femme-enfant*. Dar Carrington era mult prea excentrică pentru a fi considerată o jucărie. Când autoritarul Miró i-a întins nişte bani ca să-i cumpere ţigări, l-a fixat cu o privire feroce înainte de a-i spune spaniolului să „şi le ia, naibii, singur".

La fel ca Oppenheim, avea numai vreo 20 şi ceva de ani când a realizat prima ei lucrare suprarealistă importantă, *Self Portrait : Inn of the Dawn Horse* (*Autoportret : hanul calului din zori*, circa 1937-1938), acum în proprietatea Metropolitan Museum din New York. Carrington stă pe un scaun, arătând ca o cântăreaţă pop neoromantică din anii '80 : părul tapat şi un gust vestimentar niţel androgin. O hienă imită postura lui Carrington, coama ei semănând cu cea a artistei. Analogia este clară - Leonora se transformă într-un prădător nocturn în visele sale. Printr-o fereastră încadrată de draperii asemănătoare cu o cortină de teatru vedem un cal alb în galop printr-o pădure. Alura şi culoarea lui sunt reflectate de un căluţ de jucărie ce pare că sare peste capul lui Carrington. Este o combinaţie suprarealistă între interesul real al artistei faţă de animale şi plăsmuirile sale stranii, simţindu-se şi influenţa poveştilor populare celtice pe care le citise când era mică. I-a dăruit tabloul lui Ernst, care, la puţin timp după aceea, a fost internat într-un lagăr odată cu izbucnirea războiului în 1939. A evadat şi în cele din urmă s-a întors în casa în care locuise împreună cu ea, lângă Avignon. Dar ea nu era acolo : îşi pierduse minţile făcându-şi griji din cauza arestării lui. În urma căderii nervoase ajunsese în Spania, unde fusese la rândul ei închisă într-un azil de boli mentale.

Între timp, Ernst ajunsese la Marsilia, într-o casă conspirativă pentru artişti unde stăteau André Breton şi mulţi alţii dintre cei implicaţi în mişcarea suprarealistă. Şi Peggy Guggenheim era pe-acolo, pregătindu-se să plece înapoi în America, după ce străbătuse Franţa, venind din Anglia. Guggenheim, cu libidoul ei insaţiabil, a fost atrasă de Ernst imediat ce l-a cunoscut la Marsilia pe artistul părăsit de iubita lui. El i-a răspuns la avansuri, ea l-a ajutat să ajungă cu bine în America şi s-au căsătorit în 1942.

Dar nu au trăit fericiţi până la adânci bătrâneţi, aşa cum sperase Guggenheim. Iar una dintre cauze a fost „Expoziţia semnată de 31 de femei". La ceva timp după aceea ea s-a plâns că la expoziţie participase o femeie în plus. Max Ernst nu era de aceeaşi părere. A mers la vernisaj şi i-au plăcut cu siguranţă lucrările de artă, dar nu la fel de mult ca una dintre artiste, de care s-a îndrăgostit fără speranţă. Dorothea Tanning (1910-2012), o artistă suprarealistă americană cu părul negru, i-a furat privirea şi inima. După divorţul de Peggy Guggenheim, Ernst s-a căsătorit cu Tanning în 1946, în cadrul unei ceremonii comune în care s-a cununat şi Man Ray cu partenera sa de viaţă, Juliet Browner : o minunată convergenţă suprarealistă.

Guggenheim s-a simţit umilită, dar îşi găsise o nouă preocupare cu care să-şi bată capul. Suprarealiştii şi dadaiştii europeni îşi uniseră forţele în America cu unii refugiaţi de la Bauhaus, De Stijl şi reprezentanţi ai constructivismului rus. Aceşti artişti, refugiaţi de război şi aventurieri cu curiozităţi intelectuale, reuşiseră să se integreze în avangarda americană. Rezultatul inevitabil a fost că New Yorkul devenea noul centru al artei moderne internaţionale, iar Peggy Guggenheim, puternica sa suporteră entuziastă.

15

Expresionismul abstract: gestul măreţ 1943-1970

Peggy Guggenheim era o femeie pătimaşă definită de cele trei mari iubiri ale sale: banii, bărbaţii şi arta modernă. Dragostea pentru bani a moştenit-o în copilărie odată cu averea pe care i-a lăsat-o tatăl ei, un industriaş ce a pierit pe *Titanic*. Apetitul vorace pentru bărbaţi şi l-a dezvoltat singură, lista sa de iubiţi ajungând la câteva sute - dacă nu chiar mii. Fiind întrebată la un moment dat câţi soţi a trecut la răboj, ea a replicat: „Ai mei sau ai altora?". Cât despre dragostea sa pentru arta modernă, ei bine, pe aceasta a dobândit-o datorită minţii sale iscoditoare şi gustului pentru aventură: o combinaţie care a făcut-o să părăsească scorţoasa zonă selectă a New Yorkului, alegând maghernițele boeme ale Parisului la vârsta de 22 de ani.

Acolo i-a cunoscut pe avangardiştii parizieni ale căror opere, vieţi şi trupuri le-a iubit atât de mult. Câţiva ani mai târziu s-a mutat la Londra şi a început să investească o parte din marea ei avere în cele mai noi lucrări de artă din Anglia şi Franţa. Era foarte activă în anumite momente, dar entuziasmul provocat de comerţul cu artă şi administrarea unei mici galerii de artă a pălit curând: acestea nu îi satisfăceau setea de influenţă şi dorinţa de a fi în centrul atenţiei. Voia să fie văzută şi luată în serios. I-a venit altă idee. Ce-ar fi dacă ar înfiinţa la Londra un muzeu de artă modernă care să rivalizeze cu Muzeul de Artă Modernă din New York, ce avea un succes uriaş încă din ziua când fusese inaugurat, cu un deceniu mai devreme, în noiembrie 1929?

Din capitala Marii Britanii, unde locuia acum, i-a atras în acest proiect pe Marcel Duchamp şi pe criticul de artă britanic Herbert Read - pe care voia să-l facă directorul noului său muzeu. Sarcina lor era să întocmească o listă de opere de artă pe care să le achiziţioneze pentru a forma baza colecţiei permanente a noii sale instituţii. Dar tocmai când începea să pună pe roate proiectul, a intrat în scenă Hitler, care a stricat totul: Europa era din nou în război. Şi chiar şi ambiţioasa şi hotărâta domnişoară Guggenheim, o femeie obişnuită să obţină ceea ce dorea, a înţeles că nu e momentul pentru a începe să-şi construiască un imperiu într-o ţară aflată în război şi care încerca să-şi salveze propriul imperiu, ce începea să se fărâmiţeze. Şi-a abandonat planurile, părăsind Londra ; a trebuit să aştepte 61 de ani pentru ca ideea muzeului de artă modernă să se materializeze (ceea ce s-a întâmplat în cele din urmă la începutul mileniului următor : Tate Modern). Confruntaţi cu un asemenea obstacol dezamăgitor în carieră, majoritatea oamenilor s-ar fi dat bătuţi şi şi-ar fi cumpărat un bilet la clasa întâi spre casă, întorcându-se la New York. Dar nu şi Peggy, aşa cum o cunoşteau toţi.

Ea a plecat la Paris în vreme ce norii furtunii naziste se adunau spre răsărit. Când a ajuns în cartierul general al artei moderne, şi-a scos carnetul de cecuri din poşetă şi a bifat sistematic lucrările şi artiştii de pe lista întocmită de Duchamp şi Read : „Cumpără un tablou pe zi" a devenit mantra sa. Era ca şi cum un colecţionar golea rafturile unui supermarket plin cu opere de artă. Cei mai mulţi artişti şi negustori de artă din Paris fie plecau, fie îşi închideau prăvălia şi erau mai mult decât fericiţi să-i vândă orice bogatei americane (cu excepţia lui Picasso, care a trimis-o la plimbare). Printre achiziţiile sale făcute sub un impuls de moment se numărau tabloul cubo-futurist al lui Fernand Léger *Les Hommes dans la ville* (*Oameni în oraş*, 1919) şi eleganta sculptură a lui Constantin Brâncuşi *Pasărea în spaţiu* (1932-1940), care seamănă cu o torpilă. Nu este clar dacă această serie de achiziţii a fost un act de oportunism grosolan, ea profitând de situaţie pentru a cumpăra lucrări de artă la preţuri de nimic, sau o aventură curajoasă în încercarea de a salva de nazişti o parte dintre cele mai bune opere de artă europeană ; fapt e că s-a întors la New York în 1941 cu un număr imens de lucrări de artă de cea mai bună calitate, care o costaseră mai puţin de 40.000 de dolari, incluzând şi opere de Braque, Mondrian şi Dalí.

După ce s-a obişnuit din nou cu stilul de viaţă din Manhattan, a decis să-şi schimbe planul cu privire la grandiosul muzeu şi să deschidă o galerie în zona selectă a oraşului, pe West 57th Street, care să se specializeze în arta contemporană. A numit-o Art of This Century (Arta acestui secol). Aici avea să-şi expună splendidele achiziţii alături de lucrări noi care erau scoase la vânzare, realizate de artiştii europeni cu care era prietenă, dintre care mulţi fugiseră din calea războiului (unii chiar cu sprijinul ei), refugiindu-se în sanctuarul Manhattanului. Sarcina de a proiecta interiorul galeriei i-a revenit popularului arhitect austriac Frederick Kiesler (1890-1965), care a interpretat-o ca pe o ocazie de a-şi crea propria operă de artă suprarealistă. Pereţi curbaţi din lemn, întuneric intermitent, vele de pânză albastre, lucrări care apăreau când apăsai pe un buton și zgomotul ocazional al unui tren rapid ce se apropie în viteză – toate acestea făceau parte din experiența Artei acestui secol în viziunea lui Kiesler. Peggy a fost încântată de ambianța care combina ideea de parc de distracții cu cea de galerie de artă.

La fel de încântate au fost și intelighenția și comunitatea artistică din Manhattan. Artiștii care imigraseră din Europa și dintre care mulți erau suprarealiști foloseau galeria ca loc de relaxare și de întâlnire cu o nouă generație de artiști americani, prezenți pe scena artistică în vogă a Manhattanului, care a ajuns să fie cunoscută ca Școala de la New York. Zeloșii pictori tineri care aparțineau Școlii de la New York căutau cu disperare noi modalități de a exprima combinația stranie de speranță și anxietate generată de Marea Criză, al Doilea Război Mondial și ascensiunea Americii ca superputere mondială. În galeria lui Peggy lumile artistice ale Europei și Americii s-au întâlnit și au produs o scânteie creatoare ce avea să aprindă o nouă mișcare în arta modernă.

Dar moștenitoarea a făcut mai mult pentru a facilita apariția unei noi mișcări artistice decât să ofere niște vinuri scumpe și gustări decente. Vizibilitatea sa, bogăția ostentativă și talentul de a crea rețele de cunoștințe însemnau că putea să atragă în afacere cele mai strălucite minți pentru a o ajuta și a o sfătui. Și nimeni nu avea o minte mai strălucită sau un ochi mai format decât Marcel Duchamp, care se întorsese în America și o ajutase deja cu „Expoziția semnată de 31 de femei". Acum Peggy îi solicita expertiza pentru următoarea sa expoziție, un „Spring Salon for Young Artists" („Salon de primăvară pentru tinerii artiști"), care avea să promoveze artiști americani aflați la început de drum. Alături de Duchamp, în comitetul consultativ, din care făceau parte numai nume mari, erau Piet Mondrian (care se mutase și el la New York) și Alfred Barr, influentul director fondator al MoMA.

În preziua expoziției Peggy s-a dus la galerie să vadă cum merg pregătirile. Când a ajuns acolo, a găsit încă multe tablouri pe podea, sprijinite de pereții galeriei, urmând să fie atârnate pe pereți. Uitându-se în jur, l-a văzut pe Piet Mondrian ghemuit într-un colț, examinând cu mare atenție una dintre operele de artă care așteptau să fie expuse pe perete. Peggy s-a repezit lângă celebrul olandez, a îngenuncheat lângă el și s-a uitat și ea la obiectul care îi atrăsese atenția. Era un tablou mare intitulat *Stenographic Figure* (*Figură stenografică*, circa 1942), al unui tânăr artist american necunoscut.

Peggy a dat din cap. „Îngrozitor, nu?", a spus ea, jenată că o asemenea pictură fără nicio șansă ar fi putut ajunge pe simezele expoziției. Dacă ar fi fost expusă, i-ar fi distrus reputația în lumea artei, punându-i la îndoială capacitatea de apreciere. Mondrian continua să studieze tabloul. Peggy a criticat tehnica pictorului care îl realizase, spunând că lucrării îi lipsesc rigoarea şi structura. „Nu se compară cu felul cum pictezi tu", a zis ea, flatându-l pe Mondrian, în speranţa că aşa îi va distrage atenţia de la harababura colorată de pe podea. Artistul olandez a tăcut, a ridicat uşor capul şi s-a uitat la faţa stresată a lui Peggy. „Este cea mai interesantă lucrare a unui american pe care am văzut-o până acum", a spus el în cele din urmă. Iar apoi, văzându-i nedumerirea din privire, şi-a reluat rolul de consilier artistic şi a adăugat: „Ar trebui să nu-l scapi din ochi pe omul ăsta".

Peggy era uluită. Dar ştia să asculte şi ştia când şi de la cine să accepte sfaturi. Mai târziu, după ce tablourile au fost expuse pe pereţi şi vizionarea privată era în toi, o vedeai alegându-şi clienţii preferaţi, luându-i cu solicitudine de braţ şi şoptindu-le la ureche că vrea să le arate ceva „foarte, foarte interesant". Îi conducea apoi spre *Figură stenografică* şi le explica cu entuziasmul unui predicator zelos cât de important şi de incitant este tabloul, spunând că omul care l-a realizat reprezintă viitorul artei americane.

Şi, cu puţin ajutor din partea lui Mondrian, a avut dreptate. *Figură stenografică* de Jackson Pollock (1912-1956) nu este o lucrare abstractă şi nici nu include vreo sugestie la faimoasa tehnică *dripping* pe care el avea să o dezvolte mai târziu şi care îl va face celebru. Se simţea influenţa lui Picasso, Matisse şi Miró - cei trei artişti europeni pe care Pollock îi admira cel mai mult. Înfăţişează două siluete ca nişte spaghete aşezate la o măsuţă una în faţa alteia. Poartă o discuţie foarte aprinsă, gesticulând amplu cu braţele lor roşii şi maro, care se intersectează cu marginile roşii ale mesei şi fundalul albastru-deschis al tabloului. Felul în care Pollock a înclinat masa către privitor şi a schiţat cele două siluete alungite sugerează influenţa lui Picasso. Consideraţia americanului pentru Miró se deduce din literele mâzgălite („stenografiere" însemnând procesul de scriere cu semne grafice convenţionale) şi din formele aleatorii cu care a acoperit imaginea. Ele imită automatismul lui Miró - tehnica sa de pictură suprarealistă bazată pe fluxul conştiinţei. Prezenţa lui Matisse poate fi simţită în paleta de culori foviste foarte vii pe care le-a folosit Pollock.

În numai câteva săptămâni, Peggy semnase un contract cu Pollock şi îi asigura un stipendiu lunar de 150 de dolari. Nu era mult, dar era destul pentru ca tânărul artist să renunţe la serviciu - întâmplător, el lucra la New York Museum of Non-Objective Painting al unchiului lui Peggy, Solomon, muzeu care îşi va schimba mai târziu numele în mai atrăgătorul „The Guggenheim". Pollock nu era un angajat model - şi-aşa se chinuia să o scoată la capăt cu viaţa şi cu arta şi fără complicaţiile suplimentare create de obligaţia de a ajunge undeva înainte de ora 9 dimineaţa. Totuşi, perioada petrecută la Muzeul de Pictură Non-obiectuală nu a fost timp pierdut. S-a familiarizat cu picturile abstracte ale lui Wassily Kandinsky, Solomon Guggenheim având o bogată colecție. Pollock împărtășea dragostea lui Kandinsky pentru natură, mitologie și primitivism. Dar, în vreme ce Kandinsky era un intelectual reținut, calm, Pollock era o forță a naturii frământată și instabilă, deseori incapabil să-și controleze emoțiile. Avea un motor emoțional mult prea mare pentru o singură persoană, ce genera izbucniri violente pe care încerca să le înece în alcool.

Băutura a agravat lucrurile, desigur, dar l-a ajutat, întâmplător, să-și găsească vocea artistică. Dependența de alcool a lui Pollock era atât de mare, încât la vârsta de 26 de ani a cerut ajutorul medicilor. A mers la un psihiatru specializat în psihoterapie jungiană – o formă analitică de psihologie în care terapeutul încearcă să armonizeze conștientul pacientului cu inconștientul colectiv, noțiune care sugerează că există sentimente nerecunoscute comune tuturor oamenilor ce pot fi declanșate de imaginar, cel mai frecvent trăite în vise.

Tratamentul nu a reușit să-l vindece pe Pollock de alcoolism, dar a făcut minuni în ceea ce privește arta sa. Prin intermediul lor s-a familiarizat cu ideea freudiană/suprarealistă că în inconștient poți să-ți găsești sinele interior, care, din perspectiva lui Jung, era o resursă împărtășită de toți oamenii, și nu un set personalizat de gânduri și sentimente trăite de o singură persoană. Acestea erau vești bune pentru Pollock, care se simțea mult mai în largul lui căutând să zugrăvească un adevăr universal prin arta sa, în loc să realizeze niște imagini introspective de natură autobiografică. Tema lucrărilor sale a început să se schimbe, trecând de la peisaje americane pline de solemnitate la motive mitice și atavice, care se întorceau adesea la arta amerindienilor. A început să experimenteze automatismul și să picteze spontan orice îi trecea prin cap, aplicând culoarea pe pânză într-un mod mult mai liber și mai expresiv.

Își dezvoltase deja preferința pentru lucrările de mari dimensiuni, inspirat de muralistul mexican Diego Rivera (soțul Fridei Kahlo), care fusese invitat de mai multe orașe americane să-și picteze giganticele lucrări ce acopereau pereți întregi. America avea chef de picturi murale, toate statele vrând să aibă câte o lucrare creată de un nume mare din domeniul artei. Pollock își găsise de lucru prin intermediul Proiectului Federal pentru Artă al președintelui Roosevelt – un amplu program, implementat după Marea Criză, de „întoarcere la lucru" – pentru a ajuta la realizarea unora dintre aceste picturi murale, perioadă în care a ajuns la concluzia că mărimea contează. Astfel că, atunci când Peggy i-a comandat o pictură murală pentru casa ei din New York, în 1943, Pollock avea deja planuri grandioase.

Ideea inițială fusese ca artistul să picteze direct pe un perete din casă, dar Peggy s-a răzgândit după ce Duchamp i-a sugerat că, dacă lucrarea era realizată pe pânză, va putea fi transportată. Pollock, care era încântat că a primit această comandă, habar n-avea ce să picteze. Era într-o criză de inspirație. Trecuseră deja câteva luni de când se tot uita la uriașa pânză goală, lungă de șase metri, așteptând să-i vină inspirația. A tot așteptat, dar degeaba. S-au împlinit șase luni, dar el încă nu făcuse niciun punct pe pânza goală. Peggy își pierduse răbdarea – i-a dat lui Pollock un ultimatum : își onorează comanda acum ori niciodată. Pollock a ales prima variantă. Așa că s-a apucat de treabă, pictând cu febrilitate toată noaptea. La sfârșitul dimineții următoare terminase tabloul și, fără să știe, inițiase o nouă mișcare artistică botezată mai apoi expresionism abstract.

Mural (*Pictură murală*, 1943) are multe dintre caracteristicile primei generații a expresionismului abstract, care în acest stadiu se rezuma la semnul fizic brut sau „gestul" făcut de un artist când aplica vopseaua pe pânză. Mai târziu aveau să apară stiluri mai liniștite, mai contemplative, dar la început metoda de pictură gestuală a lui Pollock a fost cea care a impus mișcarea. Arta sa era creată cu o forță vulcanică, instinctivă, care erupea din adâncul său și exploda pe pânză. Rezultatul a fost o operă de artă precum *Pictură murală*. Este atât abstractă, cât și expresivă. O masă turbionară de vopsea albă, densă arată ca și cum s-ar fi prăbușit pe pânză ca un val care se sparge. Albul este întrerupt de petice dinamice de galben, separate de linii verticale negre și verzi pictate neglijent, dar la intervale destul de simetrice. Nu există o zonă centrală care să atragă privirea : aceasta este o pictură pe întreaga suprafață a pânzei. Dacă vă imaginați 100 de ouă crude izbite de un zid de beton acoperit cu graffiti, veți începe să vizualizați *Pictura murală* a lui Pollock.

Lucrarea lasă totuși o impresie surprinzătoare de coerență și ritm, având în vedere viteza cu care a fost realizată și abordarea instinctivă a picturii de către Pollock. Peticele integrate de alb și galben sunt împărțite precum notele accentuate ale unei măsuri muzicale prin repetarea liniilor verticale negre, șerpuite, în timp ce paleta de culori care acoperă pânza uniform conferă compoziției echilibru și armonie. Nu este anarhică, e improvizată : o sesiune de free-jazz care s-a prelungit toată noaptea și a scăpat puțin de sub control. Dimensiunea lucrării întărește senzația că este un eveniment în toată regula. Măsurând aproximativ 2,5 × 6 metri, este o operă de artă monumentală, sălbatică și dominatoare. Și, indubitabil, rezultatul unui efort fizic uriaș ; te face să te gândești la un om care s-a luat la trântă cu un urs. Pollock se luptase din greu toată noaptea cu această pictură, până când, în cele din urmă, ea s-a supus voinței lui.

A descris-o ca „strechea tuturor animalelor din vestul american, vaci, cai, antilope și bizoni. Toate gonesc pe suprafața aia afurisită". Animalele nu se discern, dar energia lor, da. E o pictură la fel de dramatică precum *Ţipătul* lui Munch şi la fel de expresivă ca *Noaptea înstelată* a lui van Gogh. Este strigătul rebel al lui Pollock, izvorât din adâncul sufletului său chinuit. Spunea despre lucrare că este „a naibii de incitantă", iar despre el : „Eu sunt natura".

Atunci când Clement Greenberg, cel mai important critic de artă american din vremea aceea, a văzut *Pictura murală* acasă la Peggy, şi-a dat seama imediat că e ceva special, declarându-l mai apoi pe Pollock cel mai mare pictor american din toate timpurile. Greenberg a înţeles că tânărul artist exploatase ideile suprarealismului, formele lui Picasso şi chiar ale lui El Greco, arta peisagistică a Americii şi le combinase într-o singură imagine coerentă. Dar Pollock făcuse mai mult decât să amalgameze arta trecutului ; făcea şi o declaraţie despre viitor. Credea că trecuse vremea picturii pe şevalet şi că modul în care artiştii puteau progresa era să picteze direct pe pereţi, ca Diego Rivera. Considera că obiceiul său de a sprijini o pânză uriaşă de un perete sau pur şi simplu de a o întinde pe jos e ca o escală pe drumul către viitorul picturilor murale.

În noiembrie 1943 Peggy i-a organizat lui Pollock prima sa expoziţie personală la Art of This Century. Artistul a făcut mai multe picturi noi pentru expoziţie, precum şi câteva lucrări pe hârtie. Peggy a pus preţuri pe lucrările sale, de la 25 de dolari pentru un desen până la 750 de dolari pentru o pictură. Expoziţia a început cu toate picturile scoase la vânzare şi s-a terminat la fel. Dar atrăsese câţiva potenţiali clienţi notabili. Cel mai important dintre ei era Alfred Barr, directorul MoMA. Îl captivase mai ales pictura lui Pollock *The She-Wolf* (*Lupoaica*, 1943).

Este o lucrare bazată pe mitul lui Romulus şi Remus, gemenii care au întemeiat Roma, după ce fuseseră alăptaţi de o lupoaică în copilărie, când rămăseseră orfani. Pollock a pictat o variantă a imaginii standard a anticei lupoaice capitoline care i-a hrănit pe copii. Originalul nu e prea sofisticat, dar lucrarea lui Pollock este o reprezentare mult mai brută. Profilul lupoaicei, care ocupă întreaga pânză, este conturat cu alb, subliniat cu negru. Fundalul este gri-albăstrui cu petice de galben, negru şi roşu presărate parcă la întâmplare. Lupoaica seamănă mai degrabă cu o vacă bătrână în perspectiva unui om preistoric, ceea ce se poate să fi fost o încercare de tip jungian a lui Pollock de a accesa inconştientul colectiv şi de a realiza o imagine care să ne reconecteze cu trecutul nostru primordial.

La scurt timp după ce expoziţia s-a încheiat, Alfred Barr a contactat-o pe Peggy şi i-a oferit să plătească mai puţin decât preţul cerut pentru această pictură. Peggy a refuzat. Ceea ce a fost foarte curajos din partea ei, pentru că promovarea de către MoMA ar fi crescut considerabil valoarea lucrărilor lui

Pollock (şi deci şi a ei). Dar, în ciuda defectelor sale - inclusiv acela că era zgârcită la bani şi răutăcioasă cu subordonaţii -, nimeni nu ar fi putut spune că lui Peggy Guggenheim îi lipsea încrederea sau şiretenia. Probabil că, atunci când i-a făcut Barr oferta, ştia că în revista *Harper's Bazaar* urma să apară un articol intitulat „Five American Painters" („Cinci pictori americani") în care va fi pomenit şi Pollock, ilustrat cu o reproducere color a *Lupoaicei*.

Câteva săptămâni mai târziu Barr a contactat-o din nou, dispus acum să plătească suma de 650 de dolari, cât era preţul tabloului. Peggy a acceptat, iar MoMA a devenit astfel primul muzeu din lume care a cumpărat o lucrare de Jackson Pollock.

Promovarea lui Pollock, comandarea *Picturii murale*, vânzarea *Lupoaicei* şi organizarea expoziţiei sale personale din 1943 erau printre cele mai importante realizări din cariera lui Peggy până în acel moment. Ele s-au dovedit a fi şi un moment hotărâtor în afirmarea Americii ca noua putere creatoare în arta modernă. Peggy îi va organiza lui Pollock alte două expoziţii personale şi va prezenta lumii şi alţi tineri artişti americani precum Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell şi pe pictorul olandez stabilit în America Willem de Kooning, toţi ajungând să joace un rol semnificativ în dezvoltarea expresionismului abstract. În mod ironic, în ciuda tuturor eforturilor depuse de Peggy Guggenheim pentru a ajuta America să-şi fondeze prima mişcare de artă modernă, expresionismul abstract nu a prins cu adevărat aripi decât atunci când ea şi-a închis galeria din New York şi a plecat împreună cu colecţia sa la Veneţia, unde avea să-şi petreacă tot restul vieţii. Asta s-a întâmplat în anul 1947.

Era anul în care Jackson Pollock făcuse prima lui serie de picturi la care folosise tehnica *dripping*. Plecase din New York împreună cu soţia sa, artista Lee Krasner (1908-1984), mutându-se într-o căsuţă din East Hampton, Long Island. Peggy le împrumutase (fără prea multă tragere de inimă) banii pentru a începe o viaţă nouă în sânul naturii, dar nu a rămas în zonă suficient de mult pentru a culege roadele. După ce Peggy a plecat, Pollock şi-a dus noile lucrări la vechea sa prietenă Betty Parsons, care avea şi ea o galerie de artă. Acesteia i-a plăcut ce a văzut şi în 1948, în galeria sa din New York, a arătat lumii pentru prima dată marea inovaţie a lui Pollock: pânze imense împroşcate cu vopsea. Nu era nicio urmă de pensulă pentru că nu folosise pensula. Îşi întinsese pânza pe jos şi picurase şi turnase cu mişcări energice şi smucite vopsea pe toată suprafaţa acesteia. A atacat pânza din toate cele patru părţi: a păşit peste ea, a stat cu picioarele în mijlocul ei - a devenit parte a picturii. A manevrat vopseaua udă cu mistrii, cuţite şi beţe, a adăugat nisip, sticlă sau mucuri de ţigară - a amestecat totul, a aruncat: a făcut un talmeş-balmeş.

Full Fathom Five (*La cinci stânjeni sub mare*, 1947), unul dintre primele tablouri în care a folosit tehnica picurării, era şi el inclus în expoziţie. Aflat acum în proprietatea MoMA, fiind donat de Peggy Guggenheim, este descris ca „ulei pe pânză cu cuie, piuneze, nasturi, cheie, monede, ţigări, chibrituri etc.". Faptul că Pollock a folosit astfel de materiale denotă influenţa acelor *papiers collés* ale lui Braque şi Picasso şi a „Merz"-ului lui Schwitters. La fel şi folosirea tehnicii dadaiste a „arbitrarului" dezvoltate de Arp în realizarea picturii. Pollock spunea : „Când sunt în pictura mea, nu-mi dau seama ce fac". Dar faptul că a împrumutat idei mai vechi nu înseamnă că Pollock nu a realizat o lucrare uimitor de inovativă şi de ingenioasă. *La cinci stânjeni sub mare* – numit astfel după cântecul lui Ariel din *Furtuna* lui Shakespeare – este la fel de dens ca unul dintre tablourile cu *Nuferi* ale lui Monet şi la fel de pătimaş ca *Guernica* lui Picasso.

În fundalul verde-închis se disting un fel de bule – contururi în relief create de detritusul pe care Pollock îl folosise pe post de grund. Pe acest peisaj aspru a picurat stropi groşi de vopsea albă, printre care se întinde un păienjeniş întrerupt de linii negre, subţiri care dansează uşor pe suprafaţa imaginii. Pe ici, pe colo apar în mod neaşteptat mici pete de roz şi galben sau portocaliu, ca nişte zdrenţe sfâşiate într-un gard viu. Culorile stropite şi împroşcate decorează o suprafaţă aspră pe care Pollock a răzuit-o cu un cuţit de pictură şi o perie. Este o lucrare foarte abstractă şi indubitabil expresivă : o furie pe pânză.

Criticii nu au fost impresionaţi, respingând-o pe motiv că este aleatoare, indescifrabilă şi lipsită de sens. Se înşelau din toate punctele de vedere. Dacă priveşti cu atenţie *La cinci stânjeni sub mare*, vei observa că nu e deloc aleatoare, ci are echilibru, formă şi mişcare. Nu se poate spune nici că este indescifrabilă sau lipsită de sens. Puţine opere de artă sunt mai sincere sau mai revelatoare în exprimarea unor emoţii umane descătuşate : pictura transmite frustrare, anxietate şi forţă. Este la fel de aproape de forţa vitală ca orice alt tablou, text, film sau cântec : nesentimentală şi fără regrete.

Pollock ştia că ideea de a face artă în acest fel nu era nouă. S-a inspirat din pictura cu nisip colorat a amerindienilor din sud-vestul Statelor Unite. Şi, mai recent, de la Max Ernst (acum fostul soţ al lui Peggy), care făcuse un experiment de agest gen, găurind o cutie de vopsea şi balansând-o pe deasupra unei pânze (după cele *3 opriri* ale lui Duchamp). Pollock însuşi fusese încurajat de artiştii muralişti cu care lucra să arunce vopsea de email pe un perete într-un gest spontan la mijlocul anilor '30. Dar, ca în cazul tuturor marilor inovaţii, Pollock preluase aceste idei şi le dăduse un sens pentru vremurile în care trăia. Nu că i-ar fi păsat cuiva prea mult. Clement Greenberg continua să-şi manifeste entuziasmul, dar nu mai erau mulţi ca el, inclusiv dintre colecţionari. Peggy a luat câteva lucrări în virtutea contractului pe care îl încheiase cu Pollock, iar el i-a mai dat unul la schimb unui sculptor, dar treaba nu prea mergea, deşi puteai cumpăra una dintre noile sale picturi realizate prin metoda *dripping* cu numai 150 de dolari.

Cum se schimbă gusturile! Să cumperi *Cinci stânjeni sub mare* ar fi fost ca şi cum ai fi investit în Google când era încă la început de drum. 150 de dolărei pentru o pictură originală „picurată" de Pollock? Acum valorează mai bine de 140 de milioane de dolari. Cum s-a întâmplat una ca asta?

Ascensiunea lui Jackson Pollock de la statutul de rebel al lumii artistice din New York la cel de vedetă pe scena mondială a fost accelerată de un fotograf de origine germană pe nume Hans Namuth (1915-1990). Nici el, ca mulţi alţii, nu era total convins de lucrările lui Pollock, dar a fost înduplecat să facă cunoştinţă cu el de un prieten care credea că artistul american e un geniu. Namuth l-a abordat pe Pollock şi i-a cerut să îl lase să-l fotografieze în timp ce lucrează în atelierul său. Pollock a acceptat asta (şi un film realizat de Namuth). Fotografiile alb-negru (vezi fig. 26) surprindeau, pentru prima dată, metoda de pictat şi coregrafia instinctivă a tehnicii lui Pollock (imaginile urmau să fie precursoarele artei gen performance). Ele au ajutat şi la crearea unei aure romantice în jurul artistului. În instantaneele care îl surprindeau în mişcare, Pollock apărea ca un artist pasionat şi îngândurat şi ca un om mereu în acţiune. Îmbrăcat în blugi şi tricou negru, cu braţele întinse şi cu o ţigară în colţul gurii, pare mai degrabă o vedetă de cinema gen James Dean decât imaginea stereotipă a artistului cerebral şi detaşat. E înfăţişat ca un erou care lucrează intens, singur, departe şi încearcă cu disperare să-şi exprime sentimentele picurând vopsea pe pânza de sub picioarele sale. Oamenii au văzut că pune suflet în vopseaua aceea şi i-au simţit durerea.

Publicul şi mass-media au început să fie fascinate de aceste imagini şi de el. Fiind martori la procesul său de creaţie, oamenii au început să-i reevalueze operele, considerând acum că nu sunt doar nişte pânze stropite cu vopsea. Era apreciat pentru meşteşugul său, pentru sinceritate şi pentru energia spontană a picturilor sale. Câte un pic, mai încet la început şi apoi cu o pasiune neînfrânată, lumea s-a îndrăgostit de Jackson Pollock.

Artistul a ajuns în centrul atenţiei publicului. A devenit unul dintre primii artişti celebri la nivel mondial, imaginea expresionismului abstract. În următorii ani a avut parte de faimă şi succes, dar încă avea probleme. Târziu, în seara zilei de 11 august 1956, s-a urcat la volan după ce băuse, iar când mai avea doar un kilometru şi ceva până acasă, a făcut un accident violent. A murit pe loc, împreună cu unul dintre pasageri.

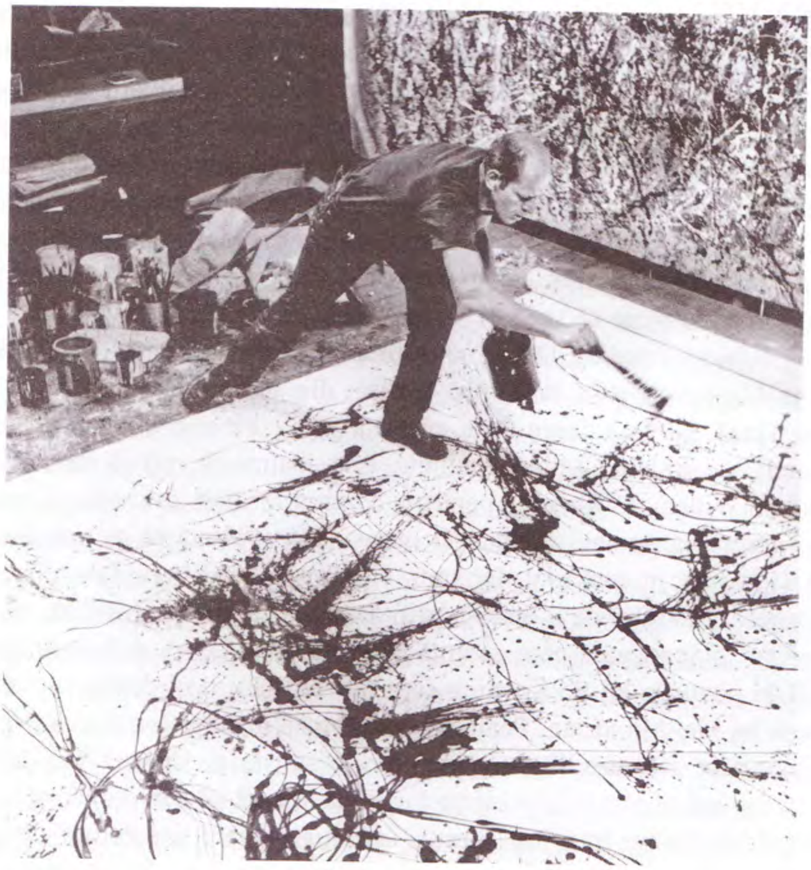


Fig. 26. Hans Namuth, *Jackson Pollock painting* Autumn Rhythm : number 30 (*Jackson Pollock pictând* Ritm de toamnă : numărul 30), 1950

Jackson Pollock avea numai 44 de ani când a murit, încheind prematur o carieră strălucită. La vârsta asta cariera altui artist, pe care Pollock îl admira şi îl invidia, încă nici nu începuse. Era, ca şi Pollock, un artist care lucrase la Divizia Pictură Murală a Proiectului Federal pentru Artă, un bărbat binecuvântat tot cu alura unui star de cinema şi blestemat cu patima alcoolului, admirat şi el de Clement Greenberg (spre iritarea lui Pollock) şi care se bucura, ca şi Pollock, de un statut aproape legendar, fiind considerat creatorul expresionismului abstract. Deşi, ca să fim corecţi cu Willem de Kooning (1904-1997), el a spus la înmormântarea confratelui său artist în 1956 că „Pollock a spart gheaţa pentru expresionismul abstract".

Willem de Kooning a plecat din Rotterdam în 1926, mutându-se definitiv la New York, un oraş pe care îl idealizase în visele sale. Chiar şi după două decenii în care s-a descurcat cum a putut, muncind pe unde apuca şi făcând din când în când şi lucrări de artă comercială, artistul a rămas în continuare fascinat de acest oraş. În cele din urmă New Yorkul i-a răsplătit dragostea. În 1948 Egan Gallery din Manhattan i-a organizat prima expoziţie personală, unde de Kooning a prezentat zece dintre picturile sale abstracte alb-negru. Greenberg l-a susţinut, punându-şi numele şi reputaţia în joc pentru olandezul de 44 de ani, pe care l-a declarat „unul dintre cei mai importanţi patru sau cinci pictori din ţară". Efectul acestor vorbe frumoase a fost că lumea artei a venit cu mic, cu mare să vadă expoziţia. Însă nu s-a vândut nimic.

Cel puţin, nu imediat. Dar la scurt timp după aceea MoMA a achiziţionat *Painting* (*Tablou*, 1948), un tablou realizat din vopsea de email şi culori de ulei pe pânză. Pare un desen făcut cu cretă pe o tablă veche, pe care cineva a scris un fel de graffiti cu litere rotunjite. Asta înainte să vezi că vopseaua albă folosită de Willem de Kooning pentru a contura formele negre ce se intersectează - dintre care unele ar putea fi litere - a fost lăsată să se transforme în gri. Asta îţi trezeşte interesul. Iar apoi, vrei, nu vrei, eşti vrăjit de misterioasa capacitate a artistului de a fascina prin armonia sa compoziţională, aşa cum ar face un hipnotizator care se uită în ochii tăi. Există o anumită poezie vizuală în picturile lui de Kooning care într-un fel - deşi diferit - rezonează cu opera lui Piet Mondrian. Poate o fi o chestie a olandezilor, dar ambii artişti fac tablouri perfect echilibrate, care oferă o satisfacţie vizuală atât de mare, încât îţi doreşti să rămâi în preajma lor. E ca şi cum ai auzi un acord frumos, care apoi îţi rămâne în minte, sau ca senzaţia pe care ţi-o dă un vin bun în cerul gurii. Stilul lui Mondrian era rigid şi exact, iar al lui de Kooning semăna mai degrabă cu un ritm de reggae.

Aşa cum se poate observa în tabloul său expresionist abstract *Excavation* (*Excavare*, 1950), care a fost expus la Bienala de la Veneţia în vara anului 1950. De data aceasta avem forme în culori deschise conturate cu negru, într-o imagine cu o tentă caligrafică. Forme nedesluşite se ciocnesc unele de altele într-o atmosferă ce aminteşte de un ring de dans pe care se înghesuie corpuri euforice, separate numai de câte o străfulgerare de albastru, roşu sau galben. Pare să fie o scenă veselă, deşi claustrofobică. Asta până te uiţi mai atent la imagine, din care răzbate un fel de presimţire. Aşa se întâmplă adesea cu expresionismul abstract : nu se rezumă întotdeauna la o primă impresie puternică, aşa cum te aşteptai, ci e o acumulare lentă, cu tot felul de meandre. *Excavare* trădează rădăcinile europene ale lui de Kooning şi ceea ce ştie el despre drama întunecată a lui Rembrandt, expresivitatea chinuită a lui van Gogh şi anxietatea de după Primul Război Mondial din expresionismul german al lui Kirchner. În spatele lirismului imaginii se ascunde un subînţeles macabru.

Unele dintre formele pe care le-a pictat au dinţi ; multe arată ca nişte membre. Oare *Excavare* o fi un tablou anti-război ? Oare înfăţişează o groapă comună cu resturi de cadavre ?

Acest sentiment al feţei întunecate a vieţii este parte din arta lui de Kooning : o contrabalansare a frumuseţii ei armonioase. Spunea : „Am părut întotdeauna înfăşurat în melodrama vulgarităţii”. Ceea ce era cu siguranţă valabil în cel mai celebru ciclu de şase lucrări al său, pe care l-a realizat între 1950 şi 1953. Toate lucrările sunt extrem de expresive, cu tuşe mai libere, mai puternice decât în *Excavare* sau în *Tablou*. Sunt de asemenea foarte diferite prin faptul că lucrările din ciclul *Femei* nu sunt abstracte. În mod clar, toate sunt portrete având acelaşi subiect : o femeie, care stă fie aşezată, fie în picioare, reprezentată din faţă, cu sânii grei şi umeri laţi accentuaţi de straturi groase de vopsea. „Carnea”, spunea de Kooning, „este motivul pentru care s-a inventat vopseaua de ulei”.

Punctul său de plecare în fiecare caz l-a constituit gura – aceasta era ancora sa, „punctul de referinţă”. Răsfoia reviste *glossy*, căutând reclame în care apăreau tinere cu gura frumoasă, pe care le studia îndelung şi apoi le decupa, ca material-sursă. Motivaţia sa pentru ciclul *Femei* era reluarea şi actualizarea ideii de nud feminin, subiect standard în istoria artei. Dorea să realizeze o pictură în spiritul expresionismului abstract care să se raporteze la lucrări clasice din trecut precum *Venus del espejo* (*Venus la oglindă*, 1647-1651) a lui Velázquez sau *Olympia* lui Manet. Ambele au fost întâmpinate iniţial cu dezaprobare : o tradiţie pe care de Kooning era menit să o continue.

Când ciclul *Femei* a fost expus, în 1953, la Sidney Janis Gallery din New York, de Kooning a fost atacat din toate părţile. Celor implicaţi în mişcarea expresionistă abstractă nu le venea să creadă că unul dintre exponenţii lor cei mai de seamă s-a întors la pictura figurativă. Alţii au remarcat stilul primitiv în care de Kooning pictase lucrările din acest ciclu şi le-au negat orice valoare pe motiv că sunt deficiente din punct de vedere tehnic. Dar felul în care artistul înfăţişase femeile în tablourile sale a provocat cele mai aprinse controverse. Personajul din *Woman I* (*Femeie I*, 1950-1952) (vezi planşa 22) rânjeşte la noi ca un canibal flămând. Ochii săi imenşi, negri şi căutătura demonică accentuează ferocitatea dorinţei sale. Stă aşezată, înconjurată de un fundal de culori neamestecate din care se ivesc picioarele roz cu portocaliu. Sunt uşor depărtate într-un fel care nu te duce deloc cu gândul la prostii, în timp ce trunchiul său alb, dominat de nişte sâni imenşi, este expus direct, sugerând o lipsă a conştiinţei de sine. Este o sălbatică pictată cu sălbăticie. Pe *Femeie I* nu o eviţi, ci îi întorci spatele şi o rupi la fugă.

De Kooning a fost acuzat de misoginism, de lipsă de respect şi de faptul că face un mare deserviciu femeii americane moderne. Cum putea el, un artist stimat, care introducea America în istoria artei moderne prin picturile sale, să prezinte o asemenea viziune negativă asupra sexului slab? Şi cu o violenţă atât de expresivă? De Kooning spunea că a văzut figurinele mesopotamiene de la Metropolitan Museum of Art, că astfel contesta clişeul occidental al femeii idealizate şi îşi expunea propria interpretare a istoriei artei, în care explorase în mai multe rânduri ideea de grotesc. Indiferent dacă seria *Femei* este considerată bună sau rea (există încă destule dezbateri pe această temă), lucrările nu pot fi acuzate că au fost realizate sub un impuls de moment. Poate că Pollock şi-a creat măreaţa *Pictură murală* într-o singură noapte de muncă febrilă, dar de Kooning a lucrat foarte mult timp la *Femeie I* şi şi-a bătut foarte mult capul cu ea. După un an şi jumătate a renunţat şi a lăsat pânza neterminată.

Se simt efortul fizic şi însufleţirea artistului atât în ciclul *Femei* al lui de Kooning, cât şi în uriaşele tablouri „picurate" ale lui Pollock. Aşa erau ei: îşi anunţau prezenţa în faţa privitorului prin gesturi îndrăzneţe şi tuşe agresive, o abordare descătuşată care i-a făcut pe oameni să-i numească pictori gestualişti. Aceasta era numai o latură a expresionismului abstract. Cealaltă era reprezentată de un grup de artişti care procedau exact pe dos. Erau pictorii care utilizau abstracţia cromatică în cadrul expresionismului abstract şi care au realizat pânze la fel de netede şi de calme pe cât de zgrunţuroase şi de violente erau cele ale lui Pollock şi de Kooning. În timp ce tablourile lui Pollock realizate prin metoda *dripping* aveau textura unei piste cu zgură, câmpurile ample monocrome, în care culoarea era dispusă în tente plate de artiştii abstracţiei cromatice, dădeau lucrărilor lor un aspect satinat.

Barnett Newman (1905-1970) era unul dintre liderii grupului de artişti care utilizau abstracţia cromatică, un intelectual ale cărui interese variau de la ornitologie şi botanică la politică şi filosofie. Era de ani buni implicat în lumea artistică din New York, respectat atât în calitate de critic de artă, cât şi de curator cu jumătate de normă la Betty Parsons Gallery. Dar abia când trecuse binişor de 40 de ani şi-a găsit un stil în pictură care să-l mulţumească. Asta s-a întâmplat la vârsta de 43 de ani, când a produs *Onement I* (1948). Este un tablou mic, roşu, dreptunghiular, pe mijlocul căruia Newman a aplicat o dungă verticală de bandă adezivă ca parte din pregătirea preliminară a pânzei. De o parte şi de alta a benzii a pictat pânza cu maro. După care a făcut un pas înapoi. În momentul acela a hotărât să nu înlăture banda adezivă, aşa cum plănuise, ci să o acopere cu o vopsea de un roşu-portocaliu deschis, aplicată cu un cuţit de paletă.

A făcut încă un pas în spate ca să vadă mai bine. Iar apoi s-a gândit la ceea ce făcuse. Timp de opt luni.

Newman a ajuns la concluzia că realizase în sfârşit un tablou în care era, a spus el, „în întregime eu". Simţea că acea linie verticală din mijloc nu împărţea tabloul în două, ci îl unea, şi, spunea el, „dunga aceea l-a făcut să capete viaţă". Newman descoperise tehnica datorită căreia avea să devină celebru. Pollock avea picurarea ; Newman avea acum „fermoarul". O linie verticală care, spunea el, reprezenta „dâre de lumină".

În mintea sa, o considera o modalitate de exprimare a dispoziţiilor şi sentimentelor, impregnată de spiritualitatea mitică a artei primitive. Criticii aveau însă altă părere şi, cu o remarcă sarcastică total lipsită de imaginaţie, pe care am auzit-o de atâtea ori, au spus că şi un zugrav ar fi putut să facă asta în pauza de prânz. Un critic deosebit de acid şi sarcastic nota că, atunci când a intrat în Betty Parsons Gallery ca să vadă tablourile cu „fermoar" ale lui Newman, a fost dezamăgit să descopere că pereţii erau goi. Până şi-a dat seama că, „O, nu", de fapt chiar se uita la tablourile lui Newman, care, ca să fim cinstiţi, erau nişte pânze enorme.

Vir Heroicus Sublimis (1950-1951) era una dintre picturile incluse în expoziţia de la Betty Parsons Gallery în 1951. Este o pânză lungă de 5,5 metri, lată de 2,5, pictată într-un roşu-aprins monocrom cu cinci „fermoare" plasate în diverse puncte. Pe o foaie de hârtie lipită lângă lucrare, Newman îi îndemna pe vizitatori să se apropie : „Există o tendinţă de a privi tablourile mari de la distanţă. Tablourile mari din această expoziţie sunt concepute pentru a fi privite de la mică distanţă". Voia ca suprafaţa netedă, roşie, pe care tuşele sale nu se distingeau, să aibă un efect profund asupra spiritului privitorului : să fie o experienţă cvasireligioasă. Credea că, fiind foarte aproape, privitorul va putea trăi senzaţia de saturaţie şi volum pe care o generase prin intermediul straturilor de culoare roşie. *Vir Heroicus Sublimis* înseamnă, în latină, „bărbat, eroic şi sublim". Acesta este subiectul lucrării : este menit să reprezinte şi să evoce o reacţie emoţională la un peisaj transcendental copleşitor.

În timp ce ne lăsam absorbiţi de câmpul de roşu al lui Newman, „fermoarele" sale lucrau intens, îndeplinind două sarcini. Prima, aşa cum spunea Newman, era de a reprezenta lumina : o linie verticală sugerând iluminarea care îi va influenţa pe artiştii minimalişti în anii '60. Dar pentru Newman „fermoarele" aveau şi un rol practic, funcţional ; erau amprenta sa. Pentru că, dacă te încadrezi în abstracţia cromatică, în care acoperi pânzele în principal cu un singur ton, ai într-adevăr nevoie de un semn distinctiv care să arate că tabloul este al tău. Funcţie pe care în cazul lui Newman o îndeplineau fermoarele : ele distingeau marile sale pânze roşii monocrome de acelea realizate de Mark Rothko (1903-1970).

Rothko este cel mai cunoscut dintre pictorii abstracţiei cromatice ; cel mai probabil, întâlneşti reproduceri ale lucrărilor sale pe pereţii dormitoarelor şi în clasele de desen ale şcolilor din toată lumea. Născut în Rusia, a plecat în

1913 împreună cu familia sa, Rothkowici (cum se numeau pe atunci), pentru a scăpa de atmosfera antisemită care cuprinsese ţara. Au emigrat în America, unde, ulterior, Mark a mers la şcoala de artă, şi-a scurtat numele şi a început să-şi construiască o carieră de artist. Şi el, la fel ca Newman, şi-a găsit târziu făgaşul în cadrul expresionismului abstract – abia spre finalul anilor '40, când era între două vârste. În 1949 a realizat o primă ilustrare a ceea ce urma să devină stilul său de maturitate cu *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)* (*Fără titlu [Violet, negru, portocaliu, galben pe alb şi roşu]*). Lucrarea reprezintă nişte dreptunghiuri orizontale în tonuri de culoare amestecate subtil, într-un mod care va fi semnul său distinctiv, aşa cum era „fermoarul" pentru Newman.

Abordarea formei geometrice de către Rothko într-o pictură abstractă este considerabil diferită de cea a constructiviştilor şi suprematiştilor ruşi. Pe când contururile lor erau dure, ale lui erau moi şi neclare. El nu căuta nici să creeze tensiune între forme, ci o armonie de culori ; paleta sa cromatică era mult mai variată şi nu se limita la culorile primare, ca în cazul constructiviştilor.

Fără titlu (Violet, negru, portocaliu, galben pe alb şi roşu) este un tablou mare, dreptunghiular, măsurând aproape 2 metri înălţime şi 1,5 metri lăţime. Jumătatea de sus este dominată de un dreptunghi roşu, sub care se află o linie groasă, neagră care taie în două imaginea în mijloc. Jumătatea de jos începe cu un dreptunghi portocaliu care apoi trece în unul galben. Un cadru alb împrejmuieşte formele plasate pe un fundal crem. Toate formele sunt pictate difuz, cu margini zdrenţuite, care se contopesc cu figurile din jurul lor. Culorile vii amintesc de paleta fovVştilor, luminozitatea suprafeţei tabloului trimiţând cu gândul la impresionişti.

Dar pentru Rothko această imagine nu este un studiu despre formă sau culoare, ci despre emoţiile fundamentale ale oamenilor. El spunea că tablourile sale sunt despre „tragedie, extaz, damnare şi aşa mai departe". Îmi imaginez că acest tablou în culori vibrante e mai mult în direcţia „extazului" pe scala lui Rothko. Aşa cum este, aş zice eu, şi *The Ochre (Ochre, Red on Red)* (*Ocrul [Ocru, roşu pe roşu]*, 1954) (vezi planşa 23), care, în comparaţie cu tabloul său din 1949, este o aplicare mult mai rafinată a aceleiaşi idei. De data aceasta, Rothko a pictat un dreptunghi ocru care acoperă două treimi din tablou, în partea superioară. Este încadrat de o margine subţire, roşie, care formează apoi dreptunghiul ce ocupă treimea inferioară a imaginii. Zonele unde se întâlnesc culorile sunt îmbinate în aşa fel încât să atenueze contactul dintre ele şi să menţină impresia generală de raport melodic a tabloului.

Având peste 2 metri înălţime şi 1,5 metri lăţime, *Ocru, roşu pe roşu* este şi el un tablou imens. Rothko a insistat pe ideea că scopul realizării acestei lucrări la o scară atât de mare nu era orgoliul, infatuarea sau grandomania, aşa cum fusese cazul cu marile picturi din trecut, ci exact opusul. Încerca să realizeze picturi pe care, atunci când stăteai în faţa lor, să le simţi „foarte intime şi umane". Ne considera „companioni" ai tablourilor sale, ingredientul care le permitea să „evolueze pe scenă". Avea atâta încredere în capacitatea operelor sale de a-i provoca privitorului o reacţie spirituală, încât a început să impună reguli stricte cu privire la modul în care aveau să fie expuse şi la cine le putea vedea (cei care nu credeau în arta lui Rothko nu erau bine-veniţi). Marjorie şi Duncan Phillips, doi colecţionari pe care Rothko îi accepta, au achiziţionat *Ocru, roşu pe roşu*. Ulterior au amenajat o cameră specială în care să îl admire, alături de alte două tablouri ale sale pe care le cumpăraseră. Rothko le-a făcut o vizită şi a fost plăcut surprins de ceea ce făcuseră. Camera era relativ mică, ceea ce însemna că tablourile sale puteau fi văzute la „scara trăirii normale". Desigur, artistul cusurgiu a profitat de ocazie pentru a mai modifica puţin lumina, sugerând în acelaşi timp că ar trebui scoasă de acolo toată mobila, cu excepţia unei singure bănci pe care să se poată sta. Rothko a plecat acasă mulţumit, cuprins de o înflăcărare şi mai mare vizavi de felul în care trebuiau percepute lucrările sale.

Spunea că s-a simţit „profund responsabil pentru viaţa tablourilor [sale] în lume". Refuza să-şi prezinte lucrările înconjurate de tablourile altor artişti în cadrul unor expoziţii de grup sau în spaţii pe care le considera nepotrivite (acceptase comanda de a picta nişte tablouri pentru restaurantul Four Seasons din Seagram Building, New York, dar în cele din urmă a renunţat deoarece considera că mediul nu este favorabil pentru „trăirea" artei sale). Curând a început să se gândească nu numai la crearea unor tablouri, ci şi a unor „spaţii".

În 1964 a avut şansa de a-şi vedea visul cu ochii, când Dominique şi John de Menil, un celebru cuplu de texani ce avea obiceiul de a colecţiona obiecte de artă, au hotărât să construiască o capelă interconfesională în Houston. I-au făcut o vizită lui Rothko la New York şi l-au întrebat dacă n-ar vrea să facă tablourile ce urmau să fie puse pe pereţi în capelă, fiind de acord ca el să impună, să modeleze şi să controleze un mediu „total care să-i găzduiască lucrările". Rothko a acceptat, s-a mutat într-un atelier mai mare, în care a instalat un sistem de scripeţi pentru a manevra pânzele enorme, şi s-a apucat de lucru, realizând cele 14 tablouri (plus patru alternative) care urmau să fie expuse pe pereţii octogonali ai capelei. În vara anului 1967 îşi îndeplinise sarcina şi le trimisese tablourile soţilor de Menil, care le-au pus deoparte până când avea să fie gata capela.

Arta lui Rothko se schimbase între timp. Nu stilul, care consta tot în nişte dreptunghiuri abstracte pictate pe pânze mari în culori din aceeaşi gamă, ci tonul. Lucra acum la extremitatea „damnare şi tragedie" de pe scala emoţiilor umane. Din a doua jumătate a anilor '50 paleta sa căpătase un aspect mai întunecat, mai trist: tonuri de mov-închis amestecate cu nuanţe de roşu-sângeriu; brunuri grave fuzionând cu griuri sumbre. Dacă începuse cu culorile care celebrau viaţa ale lui Matisse, folosea acum o paletă mai potrivită pentru Doamna cu coasa.

Tablourile sumbre pe care le realizase pentru capela soţilor de Menil erau potrivite pentru o clădire destinată contemplării religioase. Toate cele 14 lucrări monumentale erau menite să acopere tot peretele, de la podea până la tavan, învăluindu-l pe vizitator într-un giulgiu de deprimare creat de Rothko. Şapte dintre picturi au margini negre, cu un fond maro-închis; celelalte şapte sunt tranziţii tonale printr-o serie de nuanţe de mov-închis. Subtilităţile dreptunghiurilor plutitoare pentru care era faimos sunt aproape imposibil de distins în câmpurile de culoare densă şi întunecată – situaţie complicată şi de insistenţa lui Rothko ca în capelă să nu fie decât lumină naturală, care să intre printr-un luminator din tavan.

Capela Rothko a fost inaugurată în cele din urmă în 1971, cu cei opt pereţi ai săi acoperiţi de tablourile sumbre ale artistului, creând o atmosferă sinistră. Aceasta era şi continuă să fie accentuată de faptul că Rothko nu şi-a văzut niciodată marile opere instalate pe pereţi, pentru că s-a sinucis cu un an înainte. De ceva vreme era bolnav şi suferea şi de depresie, situaţie agravată de problemele pe care le avea în căsnicie şi de faptul că lumea nu mai era interesată de expresionismul său abstract, ci de pop-art, pe care el îl detesta. Rothko spusese că arta sa constituia o „exprimare simplă a gândirii complexe", o modalitate la fel de bună ca oricare alta de a explica expresionismul abstract.

Explicaţia este valabilă cel puţin cu referire la expresionismul abstract bidimensional, dar, dacă se adaugă şi o treia dimensiune, se poate întâmpla exact pe dos: o idee simplă poate părea destul de complexă. *Australia* (1951), de David Smith (1906-1965), este o sculptură din tije de oţel care arată ca o mâzgăleală făcută în aer. În general, cuvântul *sculptură* ne duce cu gândul la bucăţi mari de piatră sau de bronz; nu e însă şi cazul *Australiei* lui Smith, ce pare uşoară ca un pai, efect amplificat şi de decizia artistului de a plasa lucrarea pe un soclu pătrat făcut dintr-un bloc de criblat, care, deşi mic, accentuează impresia de imponderabilitate a lucrării. Se spune că liniile ei metalice răsucite şi forma primitivă seamănă cu un cangur care ţopăie sau cu o oaie ce face un salt: imagini pe care Smith le văzuse într-o revistă pe care i-o trimisese Clement Greenberg. Aparent, criticul de artă răsfoise publicaţia şi văzuse nişte ilustraţii cu picturi rupestre aborigene; s-a gândit imediat la Smith şi i-a expediat-o împreună cu un bilet pe care scria: „Mai ales cea cu războinicul îmi aminteşte de unele dintre sculpturile tale".

Australia e un fel de Jackson Pollock tridimensional, liniile sale imprevizibile tăind aerul la fel cum făcea vopseaua neagră picurată de Pollock pe pânzele sale. Expresionismul abstract era cu siguranţă în intenţia lui Smith, care colaborase îndeaproape cu de Kooning şi împărtăşise pasiunea lui Pollock pentru Picasso. La fel ca şi cei doi, Smith era un artist „gestual", care îşi începuse mai dur viaţa profesională, lucrând ca sudor (fapt care, după cum s-a dovedit, avea să-i folosească). Colajele sale abstracte de oţel şi fier sudate au fost probabil cele mai originale sculpturi din acea perioadă, *Australia* dovedind intenţia sa de a contesta tradiţiile figurative asociate cu acest suport. A spus odată că nu recunoaşte „limitele unde se sfârşeşte pictura şi unde începe sculptura", o idee complexă exprimată în sculpturile sale complexe.

Era o idee pe care i-a transmis-o în 1960 şi protejatului său englez Anthony Caro (1924[-2013]), care a fost impresionat de lucrările şi sfaturile lui Smith. Când Caro s-a întors în Marea Britanie, nu a mai făcut sculpturi figurative, aşa cum îl învăţase Henry Moore, pentru care lucrase ca asistent, şi a adoptat imediat expresionismul abstract. Doi ani mai târziu a realizat *Early One Morning* (*Într-o bună dimineaţă*, 1962), o construcţie diformă, ca un fel de eşafodaj, din stâlpi şi bârne metalice, care la prima vedere pare să fie genul de configuraţie sucită pe care ar face-o un copil mic din beţişoare şi carton. Dar, dacă te uiţi mai atent, eşti uimit.

Lucrarea are 3 metri înălţime, 3 metri lăţime şi peste 6 metri lungime. Este de un roşu aprins şi extrem de grea. Şi totuşi, pare uşoară ca un fulg. Dacă îi dai ocol şi te uiţi printre braţele ei ieşite în afară şi panourile plate, vei fi pe deplin convins că *Într-o bună dimineaţă* este o sculptură făcută din vopsea încremenită în timp, iar nu din oţel. Are delicateţea şi echilibrul unei balerine, rezonanţa unui imn şi blândeţea unui sărut. E una dintre acele lucrări de artă care te fac să te înfiori de plăcere. Cu atât mai mult cu cât Caro făcuse pasul radical de a nu-şi mai pune lucrarea pe un soclu, plasând-o direct pe podea. A vrut să putem interacţiona cu ea aşa cum dorim, la nivelul nostru, cam la fel cum pictorii expresionismului abstract intenţionau să facă cu pânzele lor uriaşe.

La fel ca în cazul unui tablou de Rothko, la *Într-o bună dimineaţă* este vorba despre intimitate şi trăire, lucrarea încercând să stabilească o legătură cu noi prin ceva fundamental şi universal. Faptul că reuşeşte este deopotrivă surprinzător şi magic, ca întotdeauna când iei contact cu o mare operă de artă aparţinând expresionismului abstract.

16

Pop-art-ul: shoppingul ca terapie 1956-1970

Eduardo stătea la masă şi se uita atent la tatăl său. Signor Paolozzi se chinuia să pună cap la cap un radio cu tranzistori improvizat dintr-o harababură de componente împrăştiate prin toată sufrageria, care era încăperea din spatele prăvăliei. Băiatul ştia că în cele din urmă tatăl său va reuşi să facă drăcia aia să funcţioneze – lui Papa Paolozzi îi plăcea să rezolve probleme tehnice ; doar că îi lua mereu mai mult timp decât îşi planificase. Chiar şi acum, în timp ce meşterea, auzea cum se umple magazinul de muşterii : în curând soţia sa va avea nevoie de ajutor pentru a-i servi. A oftat, şi-a ridicat privirea şi abia atunci a observat că fiul lui stătea cuminte şi se uita la el. A zâmbit cu căldură.

„Hei, Eduardo, ajut-o pe mama, te rog, îşi dă sufletul acolo."

Eduardo şi-a împins scaunul în spate, asigurându-se că picioarele acestuia scrâşnesc pe duşumea, pentru a-i da de veste mamei că vine, apoi a deschis încet uşa de alături şi a intrat în gelateria părinţilor săi. Era un copil de 10 ani destul de dezvoltat pentru vârsta lui : înalt şi plinuţ.

Era o zi neobişnuit de caldă pentru Scoţia, iar docherii din Leith stăteau la coadă cuminţi şi răbdători, în timp ce Mama Palozzi le împărţea delicioasa ei îngheţată făcută în casă. Eduardo a trecut prin spatele mamei şi s-a dus la cealaltă tejghea, unde se vindeau dulciurile şi ţigările. Deşi era înăltuţ şi voinic, nu prea îl interesau nici dulciurile, nici copiii care se tot frăsuiau cu orele înainte să-şi cumpere o punguţă cu doi firfirei. Dar îi plăceau bărbaţii care intrau să cumpere câte un pachet de ţigări. Şi lor le plăcea de el.

„Ei, ia zi, ai strâns toate cartonaşele de la Player's[1], băiete ?", întrebă muncitorul cu faţa aspră.

„Nu încă", răspunse Eduardo, cu speranţă în glas.

---

[1] Pachetele de ţigări Player's conţineau cartonaşe cu jucători de fotbal, modele de avioane sau de maşini etc. (n. trad).

„Am înțeles", spuse bărbatul. „Păi, atunci, aș face bine să iau un pachet de Player's ; iau eu papiroasele și-ți rămâne ție cartonașul."

Eduardo îi întinse radios pachetul de țigări, păstrându-și premiul. Înainte să apuce următorul mușteriu să spună ce vrea, băiatul aruncă pe furiș o privire la cartonașul pe care-l ținea în palmă. Era un Airspeed Courier argintiu : un avion cu bot turtit, celebru pentru viteza și fiabilitatea lui, care era propulsat de o singură elice neagră. În jurul elicei era un cerc roșu-aprins care se prelungea, formând o dungă ca la mașinile de curse, care se întindea pe toată lungimea avionului. Era fantastic. Și foarte căutat. Când valul de clienți s-a risipit, Eduardo a urcat în dormitorul lui, ținând cartonașul strâns în mână.

Era o cameră mică, din cale-afară de ordonată, așa cum îi plăcea mamei sale. Când părăsiseră Italia și plecaseră în Scoția în căutarea unei vieți mai bune, mama sa a simțit că trebuie să le pună ordine în viață : curățenia era soluția ei. Pe Eduardo nu-l deranja, aveau un pact – ea putea să facă ce vrea în camera lui atât timp cât nu umbla în dulapul de lângă peretele din fund. Chiar și așa, când deschideai ușile și te uitai înăuntru, totul părea normal : ordonat și imaculat. Dar, dacă te uitai într-o parte, pe lângă balama, dădeai cu ochii de un haos total. Pe fiecare centimetru pătrat din placajul dulapului erau lipite, aparent la întâmplare, cartonașe din pachetele de țigări, decupaje din reviste cu benzi desenate, ambalaje de dulciuri și reclame din ziare. Parcă cineva ar fi vărsat aici tot conținutul unui coș de hârtii. Dar ceea ce putea să i se pară incoerent unui om obișnuit era cât se poate de logic pentru Eduardo. Era lumea lui, un colaj cu tot ce îi plăcea lui, la care adăuga acum imaginea unui Airspeed Courier argintiu. Atunci nu știa – așa cum nu a știut nici Malevici când și-a pictat inițial *Pătrat negru* pe un element dintr-un decor de teatru –, dar acolo, în cartierul Leith din Edinburgh, în 1934, în cămăruța aceea locuită de un băiat italiano-scoțian, au fost sădite semințele pop-art-ului.

Șase ani mai târziu, în 1940, familia stătea în jurul radioului încropit de Papa Paolozzi, ascultând vocea crainicului care anunța că Italia intrase în război de partea germanilor. În doar câteva ore, locuitorii Edinburghului devastaseră numeroasele magazine italiene care deserveau comunitatea. Au venit niște oameni care l-au arestat pe tatăl lui Eduardo, întorcându-se mai târziu să-l ia și pe bietul băiat de 16 ani. În acest timp, mama sa a fost dusă la vreo 50 de kilometri depărtare de țărm, ca să nu spioneze activitățile marinei militare britanice. Umilitorul incident a destrămat familia și l-a înspăimântat pe Eduardo. A fost ultima dată când l-a văzut pe tatăl lui. La scurt timp după aceea Papa Paolozzi a fost ucis când nava care-l transporta către o închisoare din Canada a fost lovită de o torpilă.

A fost un eveniment tragic, dar tatăl lui Eduardo îl învățase multe înainte să moară. E adevărat, îl trimisese în tabere de vacanță fasciste în Italia, unde fiul său şi-a dezvoltat interesul pentru avioane şi insigne, dar îi insuflase şi pasiunea de a crea lucruri, un spirit inovator şi dragostea pentru tehnologie. Iar faptul că a lucrat într-un magazin unde se vindeau îngheţată şi dulciuri îl va face pe băiat să fie interesat pentru tot restul vieţii de designurile colorate ale produselor comerciale şi ale reclamelor. Această combinaţie de elemente a stat la baza deciziei sale de a se face artist atunci când va fi mare.

În 1947, Eduardo Paolozzi (1924-2005), care avea 23 de ani, a plecat la Paris pentru a-şi urma visul. Acolo i-a cunoscut pe mulţi dintre principalii actori de pe scena artei moderne, inclusiv pe Tristan Tzara, Alberto Giacometti şi Georges Braque. S-a impregnat de ideile dadaismului şi ale suprarealismului, a mers la cât de multe expoziţii a putut, inclusiv la una cu colajele lui Max Ernst, şi a vizitat şi o încăpere ce fusese tapetată de Marcel Duchamp cu coperţi de reviste.

E anul în care a realizat *I Was a Rich Man's Plaything* (*Am fost jucăria unui bogătaş*) (vezi fig. 27), un colaj de imagini decupate din reviste *glossy* care i-au fost date de militarii americani pe care îi cunoscuse la Paris. Paolozzi a montat colajul făcut la repezeală pe o bucată de carton ieftin. Coperta unei reviste intitulate *Intimate Confessions* (*Confesiuni intime*) ocupă trei sferturi din imagine. Deloc surprinzător, dat fiind titlul publicaţiei, pe copertă e imaginea unei brunete seducătoare din anii '40, aşezată pe o pernuţă subţire de catifea albastră, purtând pantofi cu tocuri înalte şi o rochie roşie, scurtă şi decoltată. Are un ruj roşu, asortat şi ochii conturaţi puternic cu negru; îşi lasă capul cochet pe un umăr, ghemuită cu genunchii la piept, lăsând la vedere marginea ciorapilor şi coapsele dezgolite. Îndreptat spre faţa ei, acoperind sloganul revistei, „Poveşti adevărate", e lipit un decupaj din altă revistă, cu un pistol din care iese un norişor de fum.

Partea dreaptă a imaginii conţine titlurile promoţionale selectate din cuprinsul revistei: „Am fost jucăria unui bogătaş" – „Fosta amantă" – „Mărturisesc" – „Fiica păcatului" – şi aşa mai departe, în acelaşi stil. Paolozzi a acoperit ultimul titlu cu imaginea decupată a unei felii dintr-o plăcintă cu cireşe, iar dedesubt a lipit logoul Real Gold, o populară marcă de suc de portocale. Ultimele două elemente ale colajului sunt plasate sub coperta revistei *Intimate Confessions*: o carte poştală cu un avion din al Doilea Război Mondial pe care scrie: „Menţineţi-le în aer", iar în dreapta ei, o reclamă la Coca-Cola.

Colajul este brut din toate punctele de vedere. Decupajele din reviste şi cartea poştală sunt lipite cam neglijent, în timp ce tonul fotografiei este obraznic şi plin de aluzii – felia de plăcintă cu cireşe trimite la organele genitale feminine, iar pistolul aţintit către fata care aspiră să devină vedetă de cinema are evidente subînţelesuri falice, subliniate de norişorul de fum alb din capătul ţevii. Acesta nu ar fi un colaj demn de menţionat dacă nu ar exista anumiţi factori importanţi din punct de vedere istoric.

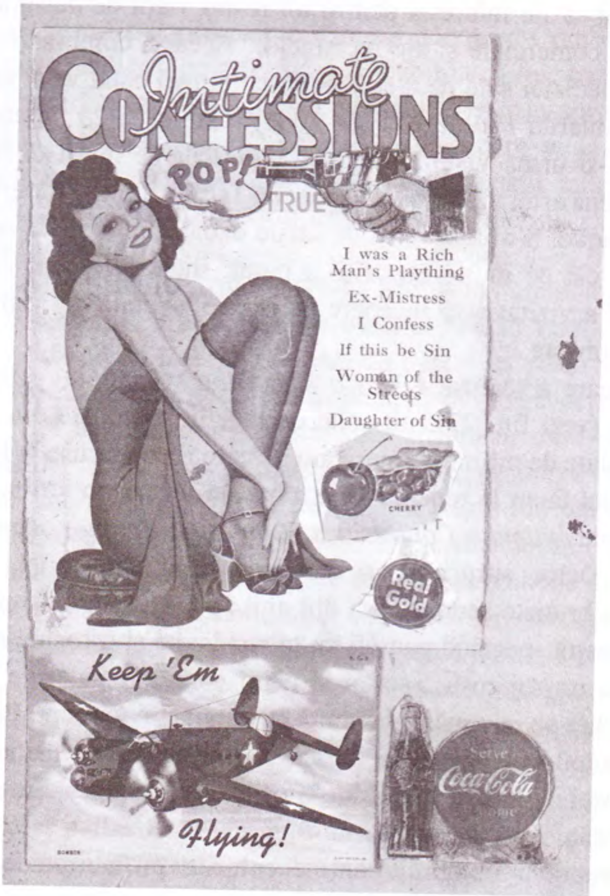

Intimate
CONFESSIONS
POP!
TRUE
I was a Rich Man's Plaything
Ex-Mistress
I Confess
If this be Sin
Woman of the Streets
Daughter of Sin
CHERRY
Real Gold
Keep 'Em
Flying!
Coca-Cola

Fig. 27. Eduardo Paolozzi, *I Was a Rich Man's Plaything* (*Am fost jucăria unui bogătaş*), 1947

În bula de fum alb care iese din pistol se află cuvântul „POP !", scris cu litere de un roşu aprins. Este una dintre primele utilizări ale cuvântului într-un context artistic, şi dat fiind faptul că tema se încadrează în cultura de consum, acesta poate fi considerat primul exemplu de pop-art. Colajul are toate caracteristicile mişcării ce avea să se impună oficial abia peste un deceniu : revista obraznică şi fonturile tip bandă desenată pe care le-a folosit Paolozzi pentru cuvântul *Pop* arată fascinaţia pop-art-ului faţă de cultura tânără, la modă, populară, sexul de ocazie şi mass-media. Cartea poştală cu avionul militar sugerează un interes profund pentru tehnologie și leagă comercialul de politic. Paolozzi și-a dat seama de puterea celebrității, a produselor de marcă și a reclamei într-o nouă eră a consumerismului. Una în care asemenea desfătări aveau să fie opiul maselor : cocaina capitalismului.

Fascinația colajului față de cultura americană va fi tema predominantă a pop-art-ului, iar sticla de Coca-Cola va deveni un laitmotiv, fiind considerată de artiști întruchiparea promisiunii pieței de masă că vei primi o răsplată imediată. Dar, mai mult decât atât, colajul lui Paolozzi reprezenta spiritul fundamental al pop-art-ului, și anume convingerea conform căreia cultura înaltă și cultura populară sunt unul și același lucru ; că imaginile din reviste și de pe sticlele de băuturi erau forme de artă la fel de valabile ca și picturile în ulei și sculpturile din bronz achiziționate și expuse de muzee. Intenția pop-art-ului era să estompeze granița dintre cele două.

Lucrarea lui Paolozzi *Am fost jucăria unui bogătaș* a fost unul dintre colajele pe care le-a folosit pentru a ilustra o prelegere susținută la Institute of Contemporary Art (ICA), la Londra, în 1952. Și-a intitulat colocviul „BUNK !" („PROSTIE !"), inspirându-se din afirmația lui Henry Ford din *Chicago Tribune* : „Istoria este, mai mult sau mai puțin, o prostie. E tradiție. Noi nu ne dorim tradiție. Noi dorim să trăim în prezent". E o declarație ce amintește de futurismul lui Marinetti și poate că asta a făcut să clocotească sângele italian al lui Paolozzi. Nu era singurul fascinat de cultura de consum ; erau interesați de ea și unii dintre prietenii săi britanici – un grup foarte unit de artiști, arhitecți și universitari care locuiau la Londra și care au devenit cunoscuți ca Independent Group (Grupul Independenților).

Printre ei se afla și Richard Hamilton (1922-2011), un om plăcut, care a avut un rol fundamental în definirea ideilor și domeniului la apariția pop-art-ului în Marea Britanie. Hamilton a fost entuziasmat să participe la expoziția din 1956 intitulată „This is Tomorrow" („Iată ziua de mâine") de la Whitechapel Art Gallery din estul Londrei, expoziție care își propunea să celebreze viața după austeritatea anilor postbelici. Hamilton a realizat un colaj conceput ca afiș promoțional al expoziției și ca ilustrație pentru catalogul acesteia. Dar, printr-o întorsătură foarte „pop", dintr-o lucrare comercială s-a transformat în una dintre operele de artă definitorii pentru finele anilor '50.

Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? (*Ce anume face casele din ziua de azi să fie atât de diferite, atât de atrăgătoare?*, 1956) este realizat la fel ca și colajul mai vechi al lui Paolozzi, în măsura în care Hamilton a lipit decupaje din reviste pe un carton. Dar, în locul efectului de album pe care îl are lucrarea lui Paolozzi, Hamilton a folosit materialele-sursă (majoritatea imagini din reviste de *lifestyle*) pentru a crea o singură imagine coerentă a modului în care ar putea arăta camera de zi a viitorului. Călcând în pragul acestei noi vieţi, suntem întâmpinaţi de un culturist dezbrăcat, cu muşchii bine conturaţi, care pozează la baza scărilor, în timp ce soţia sa „perfectă", goală adoptă o poză îndrăzneaţă pe o canapea şic, inspirată de Bauhaus, cu un abajur pe post de pălărie. Cuplul este înconjurat de cele mai moderne produse : un televizor, un aspirator extensibil (cu o menajeră ataşată), şuncă la conservă şi un casetofon ultimul răcnet, aşezat pe podea.

Hamilton spunea că în realizarea de-acum celebrului său colaj s-a inspirat din povestea lui Adam şi a Evei, pe care pur şi simplu i-a transportat din Grădina Raiului în noul şi captivantul paradis al vieţii uşoare din perioada postbelică a secolului XX. Şi este un loc mult mai mişto decât plictisitorul eden biblic, unde ai voie să te uiţi, dar n-ai voie să pui mâna. În lumea ca scoasă din cutie a lui Hamilton, NU trebuie să rezişti ispitei, este de datoria ta să consumi şi să-ţi satisfaci toate poftele. Dacă vrei un măr, ia două – unul pentru acum şi unul pentru mai târziu. Şi mai ia şi nişte şuncă şi – de ce nu ? – suge şi acadeaua lui Adam, care vei vedea că e plasată provocator în zona sa inghinală, pe capătul cu pricina stând scris un „Pop" ca al lui Paolozzi.

Hamilton apelase la optimismul societăţii, încrezătoare că se îndreaptă spre un viitor al tehnologiei avansate. Unul în care toată lumea (cel puţin în Vest) va duce o viaţă îndestulată, facilitată de produse moderne şi strălucitoare şi de suficient timp liber ca să se bucure de ele. Viaţa trecea de la munca pe brânci la distracţie şi voie bună. Viitorul va fi plin de filme şi muzică pop, maşini rapide (la care se face aluzie în colaj prin logoul Ford de pe abajur) şi moravuri uşoare, accesorii şi bună dispoziţie, mâncare la conservă şi televizoare la cutie.

În 1957, cu un vizionarism remarcabil, Richard Hamilton definea cultura populară astfel : „Populară (concepută pentru un public de masă), trecătoare (soluţie pe termen scurt), neesenţială (uşor de uitat), ieftină, produsă în masă, tânără (adresată tinerilor), spirituală, sexy, inventivă, fascinantă, foarte profitabilă". Astfel a dat clar de înţeles că pop-art-ul nu era numai o fază ridicolă în care artiştii realizau opere facile adresate unui public pueril, ci o mişcare politică, foarte conştientă de demonii şi capcanele ce stăteau la pândă în societatea pe care o portretiza. Reprezentanţii curentului pop-art, la fel ca impresioniştii din anii 1870, se uitaseră în jurul lor şi se inspiraseră din ceea ce vedeau.

În America, doi tineri artişti împărtăşeau idei similare. Trăiseră deja „visul" culturii de consum în New York şi îi văzuseră şi părţile mai întunecate. Prin urmare, nu a fost o surpriză că au abordat pop-art-ul dintr-un punct de vedere mai puţin idealizat. Iniţial, Jasper Johns (n. 1930) şi Robert Rauschenberg (1925-2008) au dorit doar să ofere o alternativă la ceea ce considerau a fi expresionismul abstract copleşitor, plin de testosteron. Dacă Hamilton şi Paolozzi reacţionau la austeritatea Marii Britanii din perioada postbelică, Johns şi Rauschenberg reacţionau la ceea ce ei considerau a fi dominaţia lui Rothko şi de Kooning.

Atât Johns, cât şi Rauschenberg simţeau că reprezentanţii expresionismului abstract pierduseră contactul cu realitatea. Deveniseră prea preocupaţi de ei înşişi şi abandonaseră subiectele reale pentru a-şi exprima într-un mod grandios propriile sentimente. Cei doi tineri americani reprezentau o nouă generaţie ce dorea să oglindească şi să discute despre realitatea vieţii banale din jurul ei, care era America modernă a anilor '50. În atelierul lor din New York colaborau, împărtăşeau idei şi îşi discutau lucrările. Era o colaborare între doi artişti care gândeau la fel şi se ajutau unul pe altul să atingă noi culmi şi să deschidă drumuri noi în stilurile lor individuale. Lucrările pe care le-au realizat Johns şi Rauschenberg au pavat calea pentru Andy Warhol (acesta a cumpărat un desen reprezentând un bec realizat de Johns în 1961) şi Roy Lichtenstein, cei doi mari preoţi ai pop-art-ului american. Dar în această fază – New Yorkul la mijlocul anilor '50 – Rauschenberg şi Johns erau cunoscuţi ca neodadaişti.

Asta e de înţeles. Una dintre primele picturi ale lui Johns, *Flag* (*Steagul*, 1954-1955), demonstrează influenţa lui Duchamp prin subiectul obişnuit, omniprezent – steagul american. Dacă arunci o privire fugitivă la *Steag*, crezi că, da, ai într-adevăr în faţa ochilor drapelul Statelor Unite, dar, dacă te apropii şi te uiţi mai atent (asta trebuie să faci în faţa obiectului expus de la MoMA, pentru că e imposibil de reprodus efectul într-o fotografie), vei observa că Johns nu a pictat imaginea pe o pânză. Este, de fapt, o combinaţie de straturi montate pe un placaj, făcute din bucăţi de ziar şi de pânză, pictate folosind o veche tehnică encaustică în care culorile sunt diluate în ceară topită. Combinaţia diferitelor materiale cu vopseaua texturată face ca tabloul să aibă o suprafaţă denivelată, cu tot felul de cocoloaşe şi bule, efect pe care Johns l-a intensificat lăsând vopseaua să se prelingă pe pânză precum ceara dintr-o lumânare.

Este un tablou cu un aer dadaist. Pictând steagul american pe întreaga suprafaţă a tabloului, fără să lase vreo margine sau ramă, John se joacă cu mintea noastră, făcându-ne să ne întrebăm dacă este într-adevăr un steag sau un tablou ce înfăţişează un steag. La urma urmei, un steag nu e decât o bucată de pânză la care s-a adăugat nişte pigment, prin urmare de ce nu ar putea lucrarea lui Johns – un material simplu la care s-a adăugat culoare – să fie emblema Americii înseşi? Acesta este un filon filosofic care străbate pop-art-ul de la un capăt la altul: în ce punct devine arta marfă şi marfa artă?

Johns alegea adesea subiecte banale – hărţi, numere şi litere –, atât de familiare nouă, încât au devenit invizibile. Tablourile sale ne obligă să reanalizăm mundanul, să fim atenţi la lumea în care existăm. El aduce în prim-plan ceea ce e trecut cu vederea şi îl face imposibil de evitat, folosind o metodă meticuloasă de stratificare a vopselei care ne cere să privim mai atent. În acest fel, arta sa era orientată spre exterior, fiind antiteza declaraţiilor îndrăzneţe ale expresionismului abstract cu privire la sentimentele noastre interioare.

La fel era şi cea a lui Rauschenberg, a cărui reacţie la ceea ce considera pseudoeroismul şi seriozitatea dureros de plicticoasă ale lui Rothko şi ale amicilor săi a fost să creeze o artă care nu numai că era înrădăcinată în resturile aruncate de consumerista Americă, ci era chiar realizată din ele. „Îmi pare rău pentru oamenii care cred că lucruri precum savonierele sau sticlele de Cola sunt urâte pentru că sunt înconjuraţi de asemenea lucruri şi precis asta îi face nefericiţi", spunea el. Aprecierea sa profundă pentru asemenea obiecte umile, produse în masă l-a ajutat să-şi găsească vocea artistică în lucrări precum *Monogram* (*Monograma*, 1955-1959) (vezi planşa 24). Aceasta este o lucrare dintr-o serie pe care a realizat-o între 1953 şi 1964 şi care combină pictura în ulei cu sculptura şi colajul : asociere pe care a numit-o *combine* (combinaţie). Rauschenberg spunea că vrea să lucreze în „breşa dintre artă şi viaţă", pentru a găsi punctul în care ele fie se întâlnesc, fie se contopesc, devenind una. Nimeni nu a rezumat esenţa pop-art-ului mai concis sau mai precis. Punctul său de plecare l-au constituit ready-made-urile lui Duchamp şi conceptul de *Merz* al lui Schwitters – artă înaltă făcută din cultură populară. Artistul american se plimba pe câteva străzi în jurul atelierului său din New York, căutând obiecte „pierdute" – resturi, fragmente şi obiecte ciudate pe care le putea transforma în expresie artistică. Pentru Rauschenberg strada era o paletă, iar podeaua atelierului său, un şevalet.

Aceste exerciţii de căutat prin gunoaie îl duceau adesea pe lângă un magazin cu rechizite la mâna a doua, care avea o capră de angora împăiată în mijlocul vitrinei. Lui Rauschenberg i s-a făcut milă de animalul mort – arăta jalnic şi murdar sub un strat gros de praf, având numai o vitrină tulbure prin care să se uite afară, aparent pentru totdeauna. „Aş putea să fac ceva în legătură cu asta", s-a gândit el, aşa că a intrat şi a zis că vrea să cumpere animalul. Proprietarul magazinului voia 35 de dolari, dar artistul nu avea decât 15. Au convenit ca artistul să ia şi să plătească deocamdată 15 dolari, urmând să aducă restul mai târziu, după ce va câştiga nişte bani (când s-a întors cu restul, câteva luni mai târziu, magazinul se închisese).

Ajuns în atelier, a încercat să fixeze capra pe un panou, ca şi cum ar fi fost un tablou instalat pe un perete. Nu a mers ; capra era „prea mare" – nu ca dimensiuni, potrivit lui Rauschenberg, ci din punctul de vedere al „caracterului". A încercat tot felul de modalităţi de a expune animalul, dar nu a găsit niciuna care să-l mulțumească, spunând: „În primul rând, ea [capra] refuza să fie abstractizată în artă – arăta ca o artă cu o capră". Asta până a văzut pe podeaua atelierului o anvelopă veche pe care o culesese în una dintre incursiunile sale pe străzi. A pus anvelopa veche în jurul mijlocului caprei, ca pe o șa, și ta-tam! După părerea lui Rauschenberg, capra devenise acum artă.

Apoi a construit o platformă joasă de lemn, pătrată, cu câte o rotiță în fiecare colț, și a pus în mijloc capra/cauciucul. A adăugat la toate acestea bucăți pictate de hârtie, de pânză, o minge de tenis, tocul de plastic al unui pantof, mâneca unei cămăși și un desen cu un om care merge pe sârmă. Și capra a fost „renovată": Rauschenberg i-a decorat fața cu tușe groase de vopsea multicoloră. Iar tot construind, a început să se contureze o operă de artă care era departe de tușele caracteristice lui Rothko, Pollock și de Kooning. Era o operă de artă urâtă (s-ar putea aplica aici termenul *antiretinală* al lui Duchamp), dar amuzantă, care putea egala o pânză mare din cadrul expresionismului abstract în ceea ce privește dominarea spațiului și atragerea atenției într-o galerie.

Primul contact cu *Monograma* lui Rauschenberg poate fi o experiență derutantă. Ca și cu un whisky din malț pur sau cu un curry picant, îți ia ceva timp ca să te obișnuiești. Dar merită efortul. Lucrarea e plină ochi de simbolism și anecdotă, începând de la titlu. O monogramă este de obicei o combinație de litere împletite reprezentând inițialele numelui unei persoane, care poate fi imprimată pe orice, de la obiecte de papetărie la cămăși. Această *Monogramă* este o declarație despre artist. La nivelul cel mai elementar, capra este o expresie a faptului că Rauschenberg iubea animalele; că, în felul său, a adus din nou la viață o creatură uitată de toți. Din lâna caprei de angora se face mohairul, o aluzie, poate, la stagiul artistului în armata americană, când purta uniforme care conțineau și mohair. Capra indică și interesul lui Rauschenberg față de trecut: este o specie foarte veche, prețuită de secole, dar poate că acum lucrurile s-au schimbat; de unde și cauciucul care îi cuprinde mijlocul (care trece peste ea?), reprezentând o nouă eră, mai dură. Și cauciucul este autobiografic, făcând aluzie la copilăria artistului, când acesta locuia în apropierea unei fabrici de cauciucuri. Și mai e și combinația dintre cele două elemente (capră și anvelopă), care e în sine o monogramă. Cât despre vopseaua groasă aplicată pe fața caprei, ei bine, aceasta ar putea fi interpretată ca o critică la adresa expresionismului abstract – tușe îngroșate care obliterează expresivitatea naturală a trăsăturilor caprei, creând o imagine falsă, ce ascunde adevărul.

Celelalte obiecte înglobate în *Monogramă* sunt la fel de semnificative. Mâneca de cămașă trimite tot la copilăria lui Rauschenberg, când viața era grea. În loc să cumpere haine noi, mama sa cârpea şi se descurca cum putea, cosând laolaltă bucăţi din cămăşi vechi pentru a face una nouă - o cumpătare pe care artistul a păstrat-o şi care este vizibilă în această lucrare. Tocul de pantof poate face trimitere la cât de mult a mers Rauschenberg pentru a realiza această lucrare ; mingea de tenis, o aluzie la efortul fizic de care a fost nevoie pentru a construi toate acestea. Se poate specula ore întregi pe marginea aluziilor autobiografice pe care le făcea Rauschenberg prin intermediul elementelor ce alcătuiesc *Monograma*, dar un lucru e cert : era o îndepărtare radicală de genul de artă pe care fusese învăţat să o realizeze la şcoală.

Rauschenberg studiase la Black Mountain College, în Carolina de Nord - poate cea mai progresistă şcoală de artă din lume la vremea aceea. Willem de Kooning şi Albert Einstein aveau legături cu instituţia, la fel ca şi legendele Şcolii Bauhaus, Walter Gropius şi Josef Albers, cel din urmă fiind unul dintre profesorii lui Rauschenberg. Rebelul american şi spartanul neamţ au avut întotdeauna păreri diferite, Rauschenberg spunând că era „minunat ca profesor, frumos şi imposibil ca om". Studentul a început să pună la îndoială stilul modernist al maestrului său (deşi insistenţa lui Albers ca Rauschenberg să aprecieze valoarea materialelor a avut un efect permanent).

Într-un răspuns parţial sarcastic la insistenţa lui Albers ca elevul lui să manevreze culorile şi formele într-un fel care să conteste norma, Rauschenberg a realizat o serie de tablouri complet monocrome, pictate în negru, pe care le numea „experienţe vizuale... nu artă". A realizat şi o serie de *White Paintings* (*Picturi albe*, 1951) care erau în acelaşi timp o parodie a expresionismului abstract, un gest de salut către celebrul tablou suprematist *Alb pe alb* (1918) al lui Malevici şi o explorare a lui Rauschenberg, care încerca să vadă „cât de departe poţi împinge un obiect fără ca el să-şi piardă sensul cu totul". *Picturile albe* constau în nişte pânze identice, dreptunghiulare sau pătrate, acoperite uniform cu vopsea albă, care erau expuse una lângă alta, ca nişte soldaţi la paradă. Nu erau menite să fie nişte tablouri expresioniste apăsate de angoasă, ci nişte opere de artă activate de întâmplare şi hazard, precum praful care se aşază pe pânză, umbra cuiva care se uită la ele sau o rază de lumină care se răsfrânge pe suprafaţa lor.

El le numea „icoane ale excentricităţii", iar atunci când au fost expuse public au stârnit câteva laude, multe comentarii batjocoritoare şi o impresie generală că Rauschenberg era un artist neobişnuit. Bănuială care s-a confirmat în 1953, când l-a abordat pe Willem de Kooning cu o întrebare obraznică. Merită amintit faptul că la acea vreme de Kooning era unul dintre cei mai respectaţi artişti din lume - unul a cărui simplă prezenţă genera admiraţie. Rauschenberg, prin comparaţie, era un nou-venit : un nimeni.

Înarmat cu o sticlă de whisky Jack Daniel's care să-i dea încredere și curaj, Rauschenberg s-a dus la atelierul veneratului artist și a bătut la ușă. Fiecare fibră din corpul său își dorea ca de Kooning să nu fie acasă. Dar era. A deschis ușa și l-a invitat pe tânărul novice în atelierul său. Odată intrat, cu adrenalina clocotindu-i în vene, Rauschenberg a pus întrebarea. Ar putea olandezul să-i dea unul dintre desenele sale pentru ca el, Rauschenberg, să-l distrugă, ștergând imaginea cu o radieră?

De Kooning a ascultat această cerere bizară, apoi a luat pictura care se afla pe șevalet și a pus-o în fața ușii de la intrarea în atelier, tăindu-i astfel lui Rauschenberg orice cale de scăpare. De Kooning și-a mijit ochii și l-a privit cu atenție pe tânărul acela obraznic, care tremura acum vizibil. Olandezul a rămas tăcut o vreme, iar după un răstimp care i s-a părut lui Rauschenberg o veșnicie, a spus că a înțeles ce îi cere Rauschenberg, dar că nu crede că e o idee bună. Totuși, îi va da un tablou, pentru a sprijini ambițiile unui confrate. Însă, a afirmat el, va trebui să fie o lucrare căreia el, de Kooning, să-i simtă lipsa – și ceva foarte greu de șters.

Willem de Kooning a ales un mic desen pe hârtie pe care îl făcuse în creion și cărbune, pe care erau și urme de vopsea de ulei. I l-a dat lui Rauschenberg și i-a spus provocator că va avea multă bătaie de cap până când va scăpa de imagine. A avut dreptate; Rauschenberg s-a chinuit o lună întreagă, eliminând migălos cu o radieră liniile trasate de Willem de Kooning, până când, în cele din urmă, a reușit: imaginea dispăruse. L-a rugat pe prietenul său Jasper Johns să tipărească titlul lucrării – *Erased de Kooning Drawing* (*Desen de de Kooning șters*, 1953) – și a declarat noua operă de artă terminată. Scopul exercițiului, spunea el, nu era un act dadaist de deconstrucție, ci să vadă dacă ar putea găsi o cale de a include un desen în seria sa de lucrări complet albe.

Curajul lui Rauschenberg de a gândi și de a acționa diferit într-o perioadă în care criticii și colecționarii erau subjugați de expresionismul abstract nu ar trebui subestimat. Și nici influența sa. *Desen de de Kooning șters* este considerat una dintre primele lucrări de artă gen performance care va inspira o întreagă generație de artiști în anii '60. Iar *Picturile albe* au avut rolul de precursoare ale minimalismului, dându-i în același timp compozitorului – și marelui prieten al lui Rauschenberg – John Cage imboldul de a-și scrie celebra piesă non-muzicală *4'33"*, patru minute și 33 de secunde din experiența sonoră pe care John Cage spunea că o preferă tuturor celorlalte: tăcerea. La aceleași *Picturi albe* se gândea cu siguranță Richard Hamilton când cei de la The Beatles i-au cerut să creeze designul coperții pentru *White Album* (1968), care era o carcasă albă pe care era gofrat numele formației, abia vizibil. Cât despre *Monograma* și celelalte „combinații" ale sale, ei bine, impactul lor se resimte şi astăzi. De la o capră împăiată s-a ajuns la rechini muraţi şi paturi răvăşite, iar înaintea lor, la mişcarea artistică Fluxus, la mijlocul anilor '60 (la care vom reveni în capitolul următor).

Rauschenberg şi Johns – prieteni şi iubiţi – au îndeplinit sarcina pe care şi-o propuseseră în atelierul lor din New York în anii '50. Hotărâseră să elibereze arta modernă americană din strânsoarea îngheţată a expresionismului abstract – şi asta şi făcuseră. Imaginile culturii populare şi ideile preluate din aceasta nu mai erau considerate o glumă şi au început să fie luate în serios. Curatori influenţi de la MoMA – precum Betty Parsons şi Leo Castelli – mergeau prin galeriile cele mai importante din Manhattan pentru a vedea cu ochii lor cele mai recente lucrări ale acestor doi tineri americani. Acolo le examinau în tăcere şi identificau piese pe care să le achiziţioneze ca să le adauge la impresionantele lor colecţii de artă modernă. Iar ei nu erau singurii vizitatori : mai veneau şi intelighenţia Manhattanului, colecţionari şi alţi artişti. Printre vizitatorii obişnuiţi era şi un bărbat cam spălăcit, la vreo 30 şi ceva de ani, care era un cunoscut creator de ilustraţii pentru jurnale de modă, dar care îşi dorea acum cu disperare să pătrundă în lumea artei.

Andy Warhol (1928-1987) stătea şi se uita la lucrările lui Rauschenberg şi Johns şi îl apuca disperarea. Ce putea face el – un biet artist comercial care lucra în publicitate – ca să aibă un impact la fel de mare ca aceşti doi artişti îndrăzneţi ? Era destul de cunoscut ca autor al unor desene în tuş şi în creion reprezentând modele de pantofi şi câştigase bine decorând vitrine. Dar cam atât. De câţiva ani făcea experimente cu motive pop. Realizase o schiţă a lui James Dean mort (1955), cu maşina răsturnată în fundal, şi un portret liniar al autorului Truman Capote (1954), precum şi un tablou de inspiraţie suprarealistă cu un jucător de şah – o aluzie la importanţa lui Marcel Duchamp pentru artistul în devenire. Şi totuşi, până la finele anilor '50, Warhol nu descoperise încă un subiect sau un stil propriu pe care să-şi construiască o carieră de artist plastic. Avea numai ilustraţii sau pastişe nu foarte reuşite după operele altor artişti ; rămânea un outsider care privea înăuntru.

În 1960 a păşit pe urmele lui Paolozzi, Hamilton şi Rauschenberg şi a realizat o lucrare în care apărea şi o sticlă de Coca-Cola, deşi abordarea sa era diferită. Pe când ceilalţi artişti folosiseră marca şi sticla ca parte din lucrare, Warhol a transformat-o în motiv unic, la fel cum făcuse Johns cu subiectele sale.

În *Coca-Cola* (1960) Warhol a simplificat sticla într-o reprezentare grafică şi a plasat-o lângă un disc cu celebrul logo al mărcii, ca şi cum le-ar fi decupat pe amândouă dintr-o revistă şi ar fi mărit imaginea. Efectul era auster şi detaşat, având mai multă forţă ca tablou decât dacă ar fi fost un element dintr-un colaj. Dar parcă ceva nu era în regulă. Era prea subiectiv. Warhol nu s-a putut abţine să adauge şi câteva trăsături de pensulă, în linia teatralităţii emoţionale a expresionismului abstract, dar care subminau forţa imaginii sale care altfel lăsa impresia de detaşare rece. Era prea mult Andy Warhol în tablou pentru a fi un tablou caracteristic Andy Warhol. Era totuşi foarte aproape de găsirea unui stil caracteristic. A mai făcut un pas în această direcţie cu nişte tablouri alb-negru înfăţişând nişte mici reclame pe care le tăiase de pe ultima pagină a unui ziar. *Water Heater* (*Boiler*, 1961) imită o reclamă la un boiler, dar Warhol din nou a înfrumuseţat prea mult imaginea, incluzând în tablou nişte dâre de vopsea care se scurg din câteva litere. Iar apoi, în 1962, i-a ieşit.

După ce îi întrebase pe toţi cei care erau dispuşi să-l asculte ce cred că ar trebui să picteze el, a dat lovitura când cineva i-a sugerat să aleagă cel mai răspândit element al culturii pop care îi trecea prin cap, cum ar fi banul, sub forma unei bancnote de un dolar, sau o lamă de gumă de mestecat. Ei, asta da idee bună! În timp ce Johns alegea mai ales subiecte care erau atât de cunoscute, încât erau trecute cu vederea, Warhol avea să aleagă imagini atât de populare, încât erau deja atractive pentru mase – avea să fie la fel de îndrăzneţ şi de impertinent ca reclamele sau produsele de care era înconjurat în Manhattan. S-a gândit că emblemele şi artefactele boom-ului de consumerism ar putea fi interpretate în două moduri. Imaginile idealizate ale unor oameni perfecţi şi produse fără cusur puteau fi considerate ori nişte clişee, ori nişte imagini clasice; ori puteau fi considerate o imagine crasă şi abuzivă a unei femei rujate, ori se putea interpreta că celebrează idealul de perfecţiune, aşa cum făcuseră şi grecii cu atât de admiratele lor opere de artă. Era o tensiune psihologică abundând de posibilităţi. Warhol s-a întors acasă la mama lui ca să ia prânzul şi să se gândească la un motiv suficient de „umil". Când a ajuns acolo, s-a aşezat la masă şi a mâncat acelaşi lucru pe care i-l servea mama lui la prânz de 20 de ani: o felie de pâine şi o cutie de supă Campbell's.

Tot nu reuşise să găsească încă o galerie newyorkeză care să-i expună lucrările, dar a găsit una în Los Angeles. În iulie 1962, la Ferus Gallery a lui Irving Blum, în L.A., au fost expuse 32 de picturi de Andy Warhol cu *Campbell's Soup Cans* (*Cutii de supă Campbell's*, 1962). Erau prezentate pe 32 de pânze separate, fiecare înfăţişând alt gust din gama Campbell's. Irving Blum le aranjase în mod intenţionat pe un singur rând orizontal, sub care se afla un raft alb, subţire, ca şi cum ar fi fost încă în magazin. Intenţia era să se vândă fiecare pânză separat, cu 100 de dolari bucata, dar la finalul expoziţiei apăruseră numai cinci cumpărători, printre care starul de cinema Dennis Hopper. Între timp, lui Blum începuseră să-i placă aceste *Cutii de supă Campbell's* ale lui Warhol. Îi plăcea să le vadă pe toate la un loc şi a început să realizeze că ele ar funcționa mai bine ca întreg decât ca unități separate: suma, credea el, era mai mare decât părțile.

I-a spus lui Warhol că lucrarea ar trebui să fie reconcepută ca o unică entitate incluzând 32 de pânze. Artistul a fost de acord. Ceea ce face ca Blum să fie co-creatorul uneia dintre cele mai celebre lucrări de artă ale secolului XX. Și unul dintre tot mai numeroșii sfătuitori ai lui Andy, o adunătură pestriță din care era încântat că face parte și el. Disponibilitatea de a-i asculta pe alții și, atunci când era cazul, de a accepta sfaturi era unul dintre cele mai mari talente ale lui Warhol. Cerea adesea idei, ignorând politicos sugestiile pe care le considera greșite, dar punându-le rapid în practică pe cele despre care credea că au potențial.

Recomandarea lui Irving Blum făcea parte din ultima categorie. Cu consimțământul lui Warhol, comerciantul de artă a cumpărat înapoi cele cinci pânze din seria *Cutiilor de supă Campbell's* pe care le vânduse – toate rămăseseră la galerie, urmând să fie ridicate odată ce se încheia expoziția. Se spune că unii clienți s-au lăsat convinși mai greu decât alții – aparent, Hopper ar fi fost cel mai intransigent – să-și ia banii înapoi și să-i lase lui pânzele. Dar a meritat efortul. Ca operă unitară, *Cutii de supă Campbell's* nu numai că îl va defini pe Warhol ca artist, ci va defini și pop-art-ul și obsesia dominantă a mișcării față de producția de masă și cultura de consum.

Warhol reușise să elimine din tablouri aproape orice urmă a prezenței sale; nu există bife stilistice, nici înflorituri care atrag atenția în niciuna dintre cele 32 de pânze. Forța lucrării venea din răceala sa imperturbabilă, transmisă de aparenta absență a mâinii artistului. Natura sa repetitivă parodiază metodele reclamelor moderne, care urmăresc să pătrundă în conștiința publicului pentru a-l îndoctrina și a-l convinge, bombardându-ne cu reluarea la nesfârșit a aceleiași imagini. Warhol contestă și tradiția conform căreia arta ar trebui să fie originală, prin uniformitatea studiată a *Cutiilor de supă Campbell's*. Asemănarea lor contravine tradițiilor pieței artistice, care consideră că o lucrare este cu atât mai valoroasă – din punct de vedere financiar și artistic – cu cât e percepută a fi mai rară sau chiar unică. Decizia lui Warhol de a nu-și crea propriul stil grafic, ci de a-l imita pe cel al cutiilor de supă Campbell's are o dimensiune socială și politică. Este o critică duchampiană la adresa lumii artei pentru că îi ridică pe artiști la rolul de genii atotvăzătoare, precum și un comentariu despre statutul diminuat al muncitorilor în lumea omogenizată a producției de masă (preocupare ce fusese exprimată și de John Ruskin și William Morris în secolul al XIX-lea).

Warhol insistă pe această idee prin metoda sa de producție. Deși cele 32 de *Cutii de supă Campbell's* par identice, sunt, de fapt, diferite. Dar, dacă te apropii, vezi că trăsăturile de pensulă nu sunt identice pe niciuna dintre pânze.

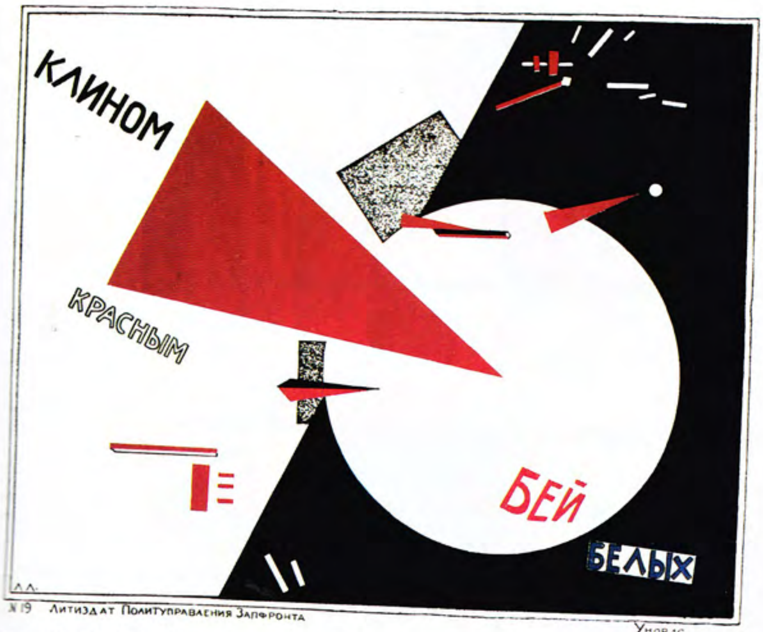
rate :

titate
să fie
unul
e era
când
rhol.
, dar

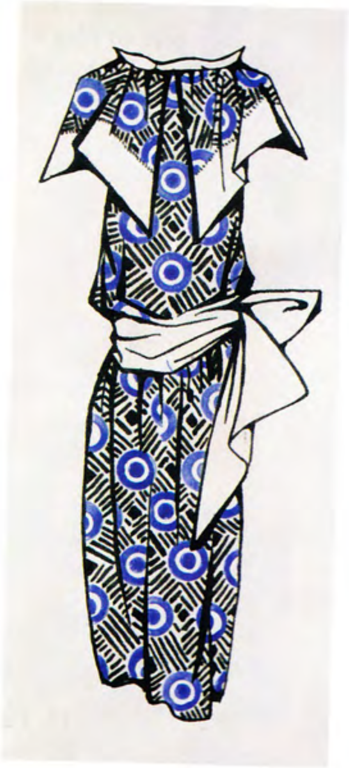
con-
cinci
toate
a. Se
pper
zele.
umai
nantă

ale ;
cele
să de
odele
entru
cele-
ă fie
narea
e cu
epută
afic,
cială
dică
spre
masă
s în

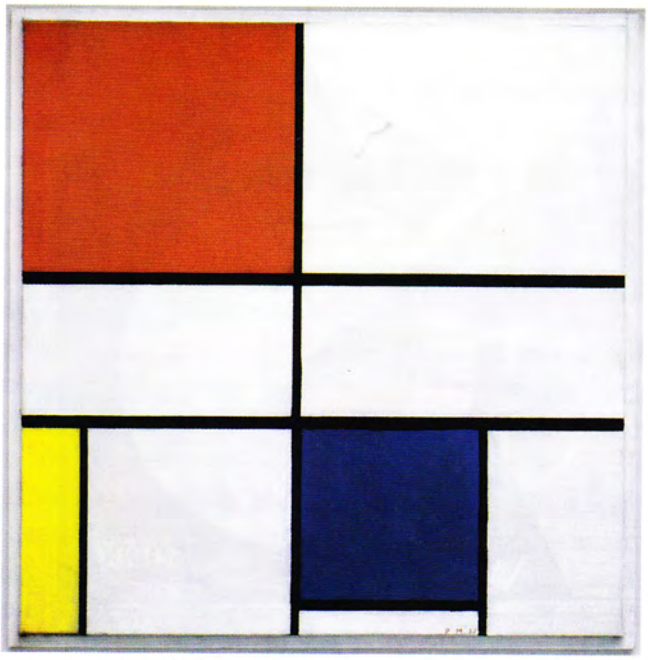
2 de
că te
nze.


КЛИНОМ
КРАСНЫМ
БЕЙ
БЕЛЫХ
Л.Л.
№19 Литиздат Политуправления Запфронта
Уновис

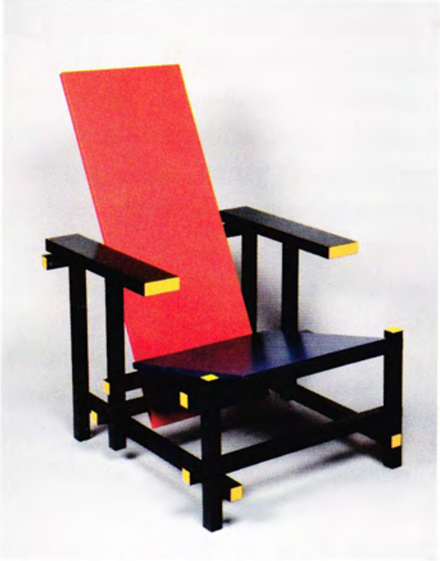
16. El Lisiţki, *Să-i batem pe albi cu icul roşu* (1919)



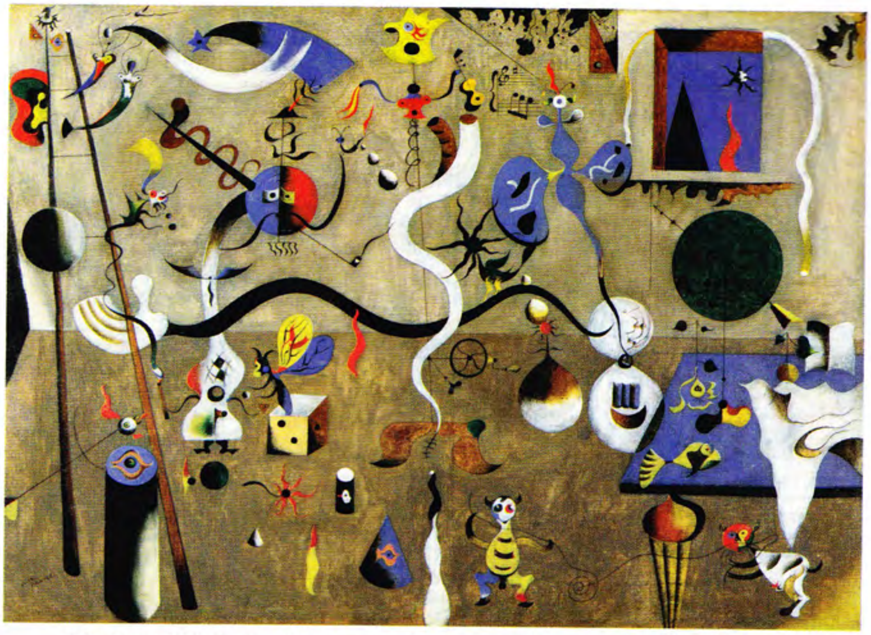
17. Liubov Popova, *Model de rochie* (1923-1924)



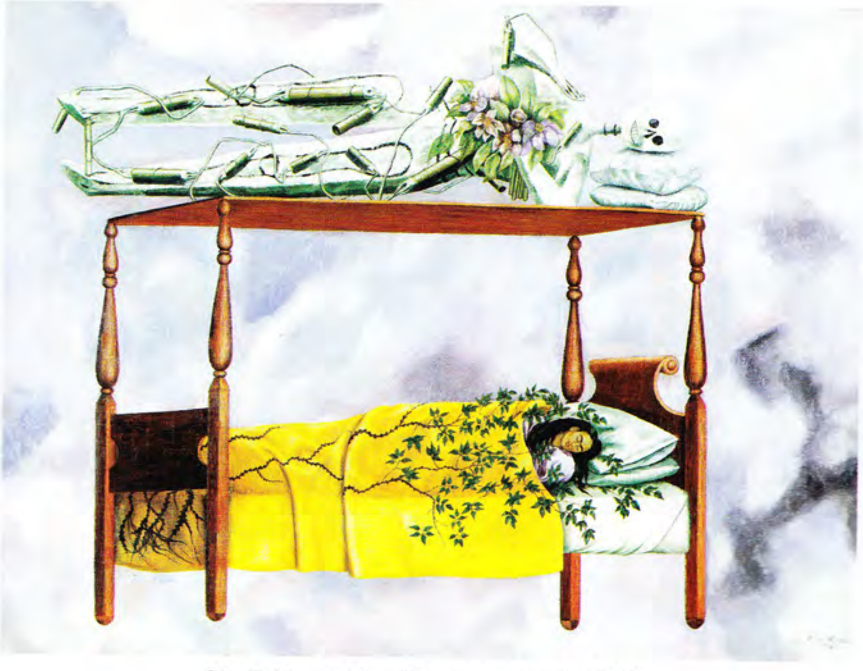
18. Piet Mondrian, *Compositie C (No. III) met rood, geel en blauw* (*Compoziţie C [nr. III] în roşu, galben şi albastru*, 1935)



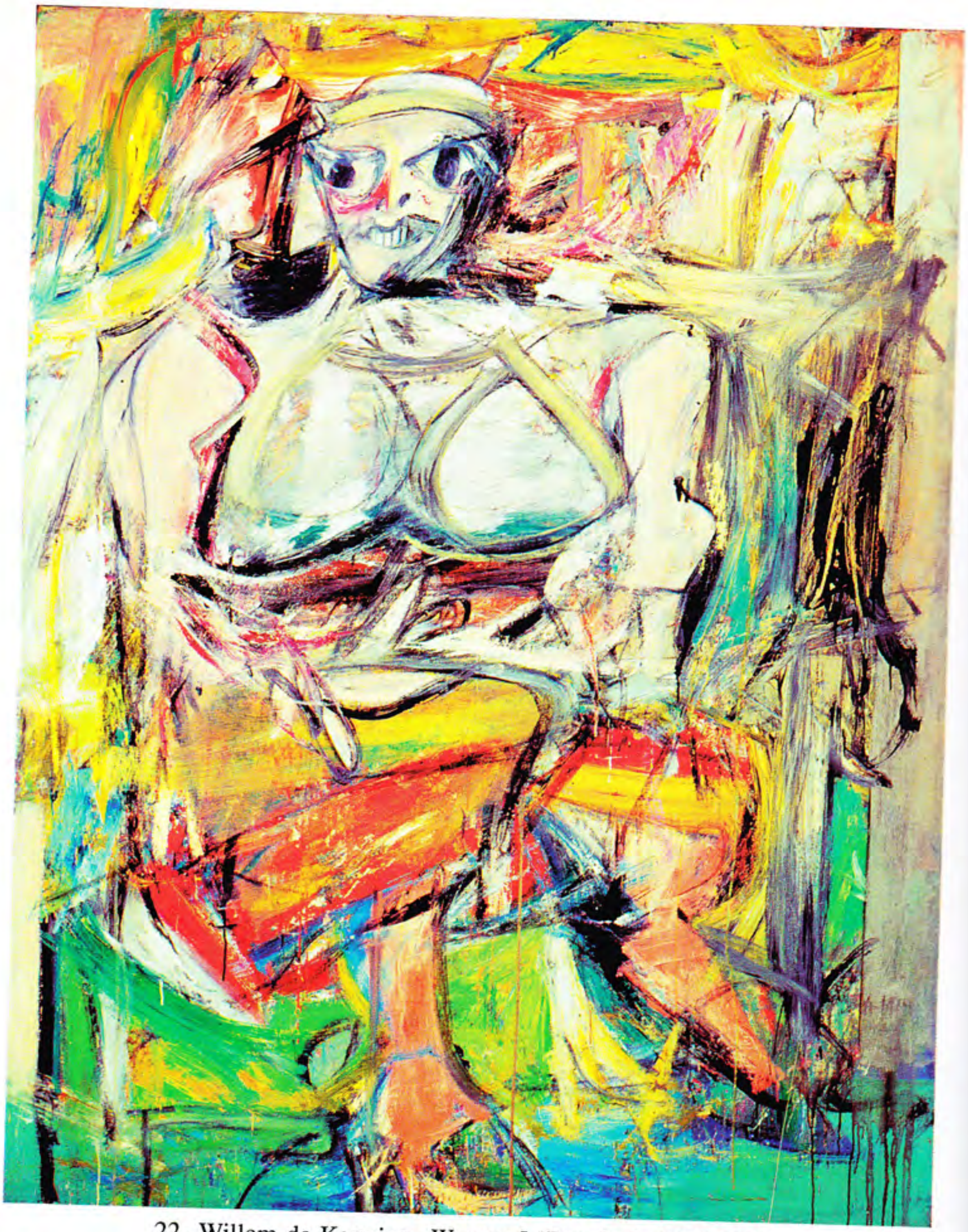
19. Gerrit Rietveld, *Rood-blauwe stoel* (*Scaun în roşu şi albastru*, circa 1923)



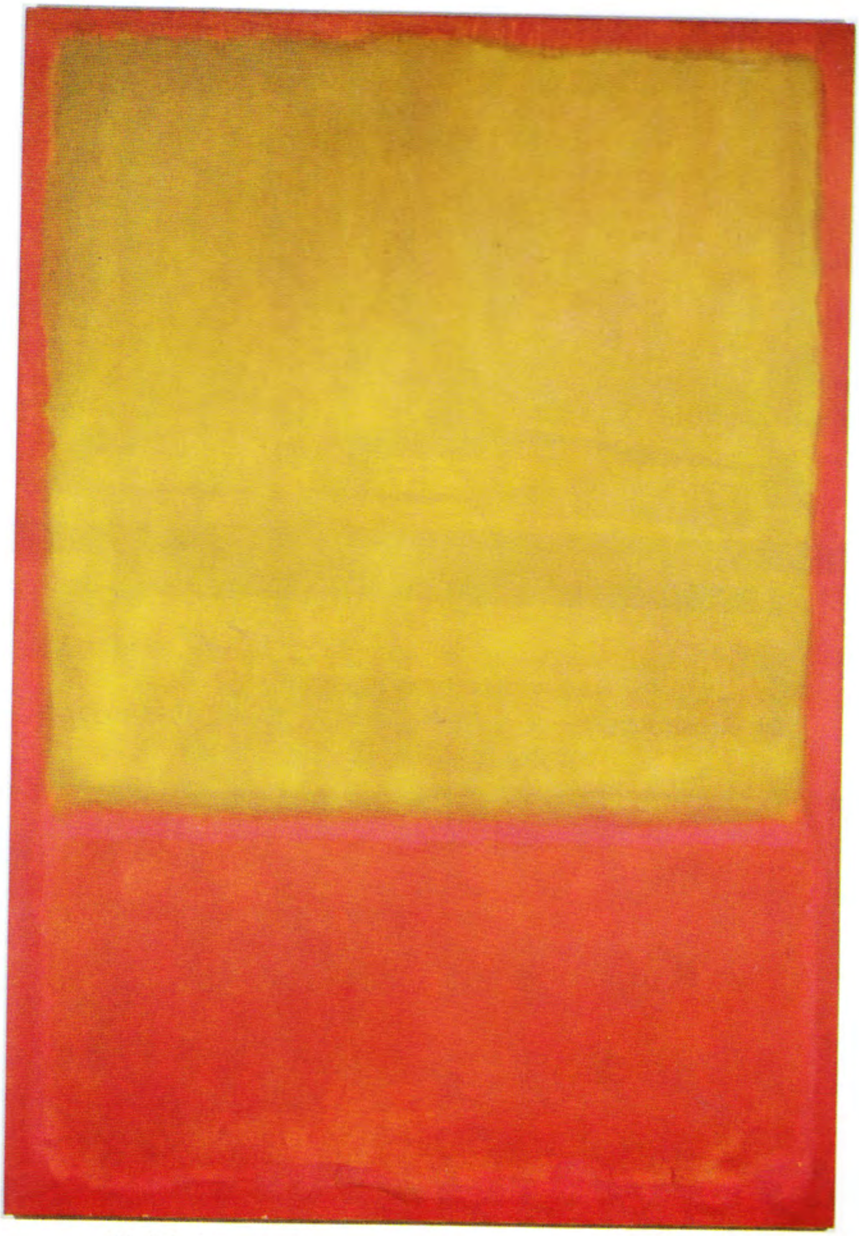
20. Joan Miró, *Le Carnaval d'Arlequin* (*Carnavalul arlechinului*, 1924-1925)



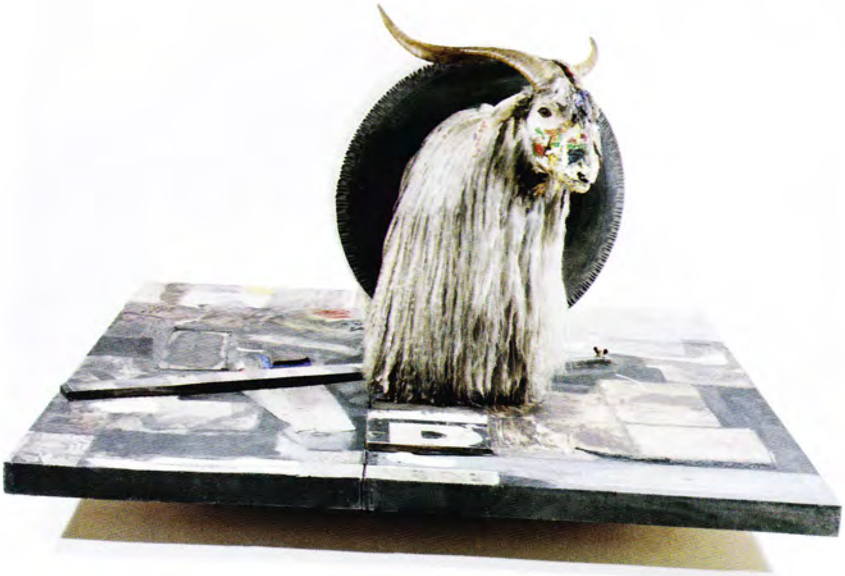
21. Frida Kahlo, *El sueño* (*Visul*, 1940)



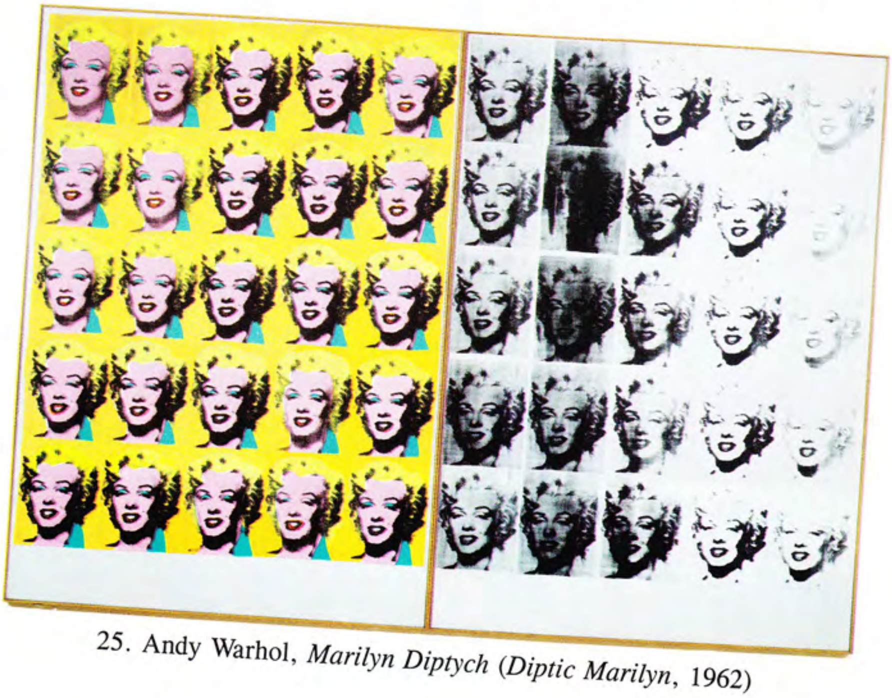
22. Willem de Kooning, *Woman I* (*Femeie I*, 1950-1952)



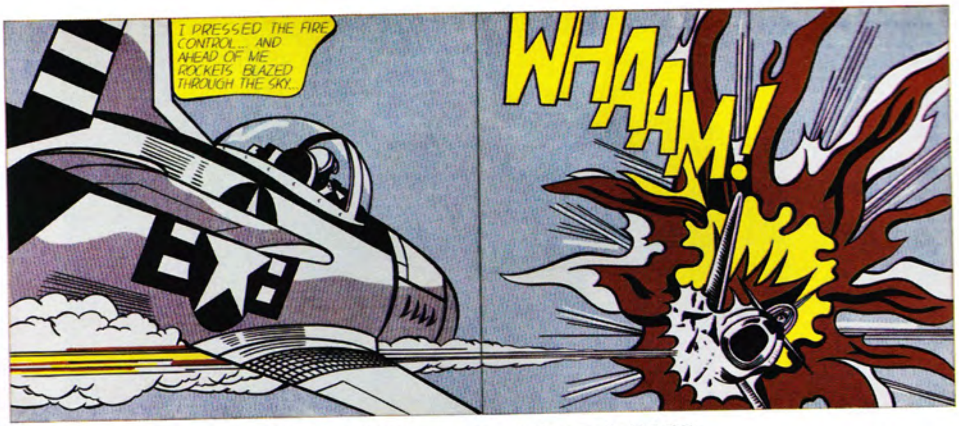
23. Mark Rothko, *The Ochre (Ochre, Red on Red)* (*Ocrul [Ocru, roşu pe roşu]*, 1954)



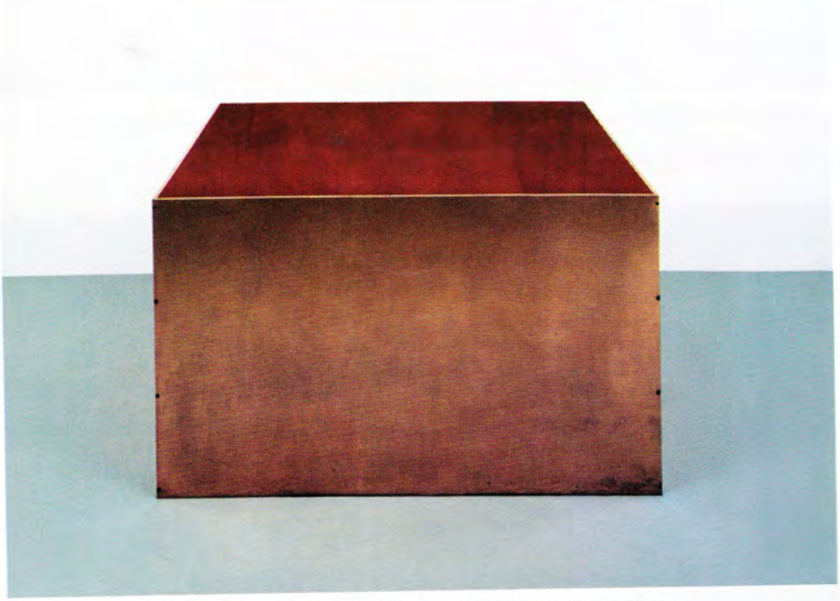
24. Robert Rauschenberg, *Monogram* (*Monograma*, 1955-1959)



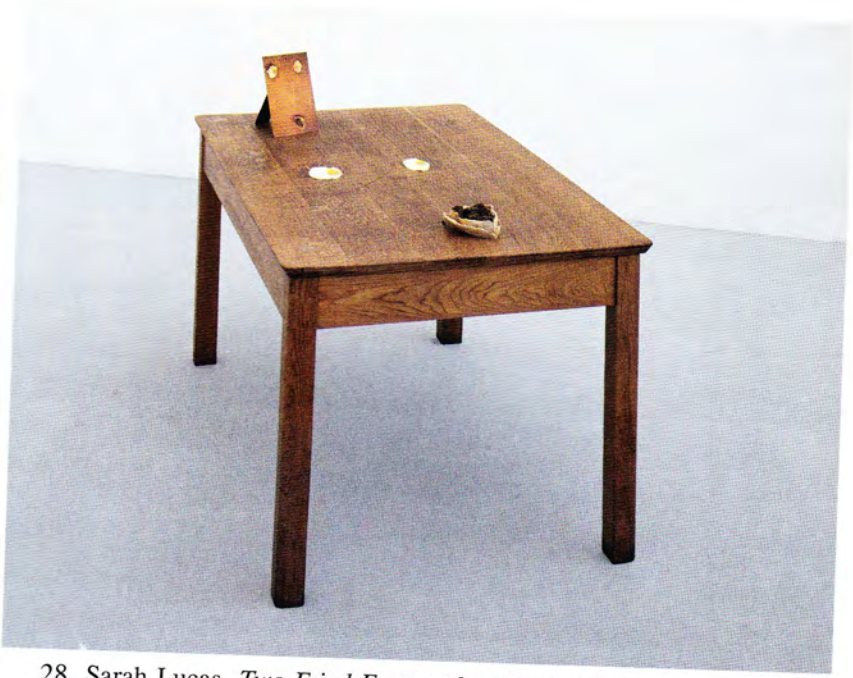
25. Andy Warhol, *Marilyn Diptych* (*Diptic Marilyn*, 1962)


I PRESSED THE FIRE CONTROL... AND AHEAD OF ME ROCKETS BLAZED THROUGH THE SKY...
WHAAM!

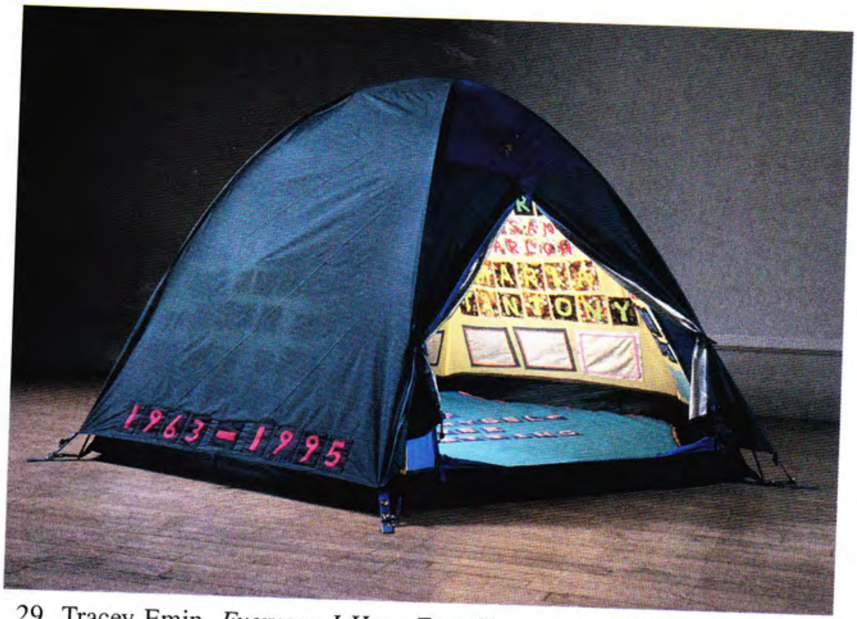
26. Roy Lichtenstein, *Whaam!* (1963)



27. Donald Judd, *Untitled* (*Fără titlu*, 1972)



28. Sarah Lucas, *Two Fried Eggs and a Kebab* (*Două ochiuri şi un chebap*, 1992)



29. Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept with, 1963-1995* (*Toţi cei cu care m-am culcat vreodată, 1963-1995*, 1995)

un

i cei

Dacă te uiţi şi mai atent, vezi că uneori şi designul etichetei a fost modificat. În spatele aparentei lipse de suflet a motivului repetat se află mâna artistului, un individ a cărui sarcină a fost să creeze opera. La fel cum sunt şi eforturile oamenilor necunoscuţi şi nerecunoscuţi aflaţi în spatele creării unei cutii de supă Campbell's.

Artistul chinez Ai Weiwei demonstra cam acelaşi lucru la Tate Modern în 2010, când a umplut cavernoasa Turbine Hall a acestei instituţii cu 100 de milioane de seminţe de floarea-soarelui din porţelan. Ca unitate, ele formau un peisaj cenuşiu, monoton, dar, dacă luai câteva în mână, vedeai că fiecare a fost pictată manual şi era semnificativ diferită de oricare alta. Artistul făcea trimitere la imensa populaţie a Chinei şi amintea lumii că compatrioţii săi nu sunt o masă unică, singulară care poate fi călcată în picioare, ci fiecare om e unic şi are propriile speranţe şi nevoi.

Warhol era intrigat de modul de funcţionare a marilor companii şi a mass-media şi de reacţiile noastre la mesajele lor. Era fascinat de paradoxul că imaginea unei cutii de supă, a unei bancnote de un dolar sau a unei sticle de Cola putea deveni atât de cunoscută, încât să fie dezirabilă ; un mesaj vizual care spune „Ia-mă" atunci când facem cumpărături într-un magazin aglomerat. Şi totuşi, o imagine îngrozitoare precum cea a prăbuşirii unui avion sau a unui scaun electric îşi pierdea mult din forţă dacă era văzută în mod repetat în ziare sau la televizor. Niciun artist nu a înţeles şi nu a surprins natura contradictorie a consumerismului mai bine decât Andy Warhol.

Şi puţini sunt cei care au fost atât de fascinaţi în acelaşi timp de celebritate şi de morbiditate, combinaţie pe care a materializat-o în *Marilyn Diptych* (*Diptic Marilyn*, vezi planşa 25). Warhol l-a realizat în 1962 - anul în care cariera sa a luat avânt, iar cea a vedetei de film s-a încheiat odată cu moartea acesteia. Este unul dintre primele exemple de serigrafie ale lui Warhol, o tehnică de imprimare comercială foarte folosită pe care el a introdus-o în lumea artelor plastice. Era ultimul pas triumfător pe drumul către stilul artistic caracteristic lui Warhol. Stabilise deja că arta lui se va baza pe imitarea limbajului vizual al consumerismului american, astfel că era cât se poate de logic să mai împrumute ceva din această lume. Scopul său era să nu îşi mai realizeze lucrările cu mâna lui, să găsească un efect mai de „linie de asamblare", care să ajute la micşorarea decalajului dintre imaginile sale, realizarea lor şi cei pe care îi imitau. Imprimarea prin serigrafie a făcut toate acestea şi chiar mai mult de atât. I-a permis lui Warhol să folosească culorile artificiale, ţipătoare utilizate în sfera comercială. Nu dorea să facă asta pentru a-şi exprima sentimentele faţă de un anumit subiect, cum se întâmplase în cazul foviştilor, cu culorile lor vii, ci pentru a putea copia paleta culturii pop.

Dipticul Marilyn s-a născut odată cu o fotografie de reclamă a actriței, făcută în timpul filmărilor la *Niagara* (1953). Warhol a cumpărat fotografia și a aplicat procedeul de serigrafie, transferând imaginea în lipici și apoi pe un ecran de mătase, după care spunea că va „turna cerneală peste ea, astfel încât cerneala trece prin mătase, dar nu și prin lipici. În felul acesta obții aceeași imagine, dar puțin diferită de fiecare dată". Îi plăcea procesul, spunând că era „totul atât de simplu și de nesigur. Eram încântat de el". Era un act de spontaneitate și de hazard care își avea originea în ideile lui Duchamp, ale dadaismului și suprarealismului, combinat cu aplecarea sa către repetiție și celebritate.

Lucrarea este alcătuită din două panouri, fiecare compus din versiuni serigrafiate ale imaginii originale pe care Warhol a repetat-o de 25 de ori, aranjându-le câte cinci pe un rând, ca o coliță cu mărci poștale. Panoul din stânga are un fundal portocaliu de pe care Marilyn, cu părul blond și fața roz, zâmbește către privitor, arătându-și dinții printre buzele roșii, întredeschise. Este însăși esența iluziei celebrității oferită de magnații din domeniul cinematografiei și de editorii revistelor *glossy* : o lume distinctă, în care frumusețea perfectă și fericirea lipsită de griji coexistă. Acesta e într-un contrast puternic cu panoul din dreapta, pe care Warhol l-a imprimat în alb-negru.

Cele 25 de Marilyne de pe acest panou, deși având ca sursă aceeași imagine, sunt pe atât de sumbru chinuite pe cât sunt de luminoase și vesele cele din stânga. Aceste Marilyne sunt șterse și neclare : sunt decolorate și abia se disting. Panoul face aluzie la moartea sa, survenită cu doar câteva săptămâni înainte, fiind și un comentariu despre prețul celebrității, un joc periculos în care ajungi să-ți pierzi identitatea și, în cazul lui Monroe, pofta de viață. *Dipticul Marilyn* are ceva din povestea *Portretului lui Dorian Gray* scrisă de Oscar Wilde. Pe o jumătate imaginea lui Marilyn nu îmbătrânește niciodată – este tânără și superbă, senzuală și plină de viață. Însă pe cealaltă jumătate – în pod, ca să zicem așa – este portretul deteriorării sale de la frumusețea de pe ecran(ul de mătase) la o femeie fantomatică ce și-a pierdut orice atracție.

E una dintre cele mai emblematice opere de artă ale lui Warhol și, din nou, una care nu este exclusiv produsul minții sale sclipitoare. Un colecționar de artă pe nume Burton Tremaine se dusese împreună cu soția sa la atelierul din New York al lui Warhol, ca să vadă la ce mai lucrează. Warhol le-a arătat această lucrare, cu cele două variante serigrafiate ale lui Marilyn : una în culori, cealaltă alb-negru. Doamna Tremaine i-a sugerat artistului să le combine pentru a forma un „diptic", la care ea spunea că Warhol ar fi răspuns : „Da, chiar !". A răspuns cu atâta entuziasm, încât soții Tremaine au simțit că nu prea au încotro și că trebuie să le cumpere pe amândouă – ceea ce au și făcut.

Cuvântul *diptic* a fost o idee bună, căci este puternic asociat cu retablurile din biserici, comemorând-o astfel pe adorata zeiță a filmului ca pe o figură acum demnă de venerație. În același timp, imaginea este un exemplu de oportunism din partea lui Warhol. Profita de reputația unei vedete de cinema care murise de curând și de afecțiunea publicului față de ea, într-un moment în care emoțiile atingeau cote deosebit de înalte din pricina supradozei ce îi fusese fatală. Artistul o transformase pe Marilyn într-o marfă. Iar Warhol asta și dorea. Se potrivea cu scopul său de a reflecta în detaliu mașinațiile pieței comerciale de masă. Sigur, o transformase pe actriță într-un produs, dar la fel făcuseră și furnizorii și consumatorii de cultură pop. Warhol era fascinat de bani și de atitudinea țării sale față de ei. A făcut odată afirmația scandaloasă că „afacerile de succes sunt cea mai bună artă". Este în mod clar un comentariu menit să ațâțe și să provoace, dar e cât se poate de logic în contextul operei sale.

Andy Warhol a fost un artist remarcabil care a ales societatea de consum ca temă, pe care a exploatat-o apoi folosind metodele societății de consum. A mers chiar până la extrema de a se transforma pe sine însuși într-o marcă. A devenit personificarea a tot ceea ce încerca să spună despre lumea avară, obsedată de celebritate în care trăia. Probabil că se amuza când auzea oamenii spunând că „au cumpărat un Warhol". Nu un anumit tablou de Andy Warhol, ci „un Warhol". Implicând ideea că opera de artă, obiectul pe care îl achiziționaseră, era irelevantă din punct de vedere intelectual sau estetic ; singurul lucru care conta era că ei cumpăraseră un produs de marcă având o anumită amprentă socială și valoare financiară : era o achiziție bună. Faptul că probabil nu Warhol făcuse lucrarea nu conta, câtă vreme el o autentificase când ieșise din atelierul său, pe care îl numea de-a dreptul „Fabrica" : o trimitere directă la metodele sale comerciale de producție.

Înainte de a alege ca temă imagini devenite omniprezente prin intermediul sau din cauza mass-media, Warhol experimentase realizând niște tablouri cu personaje de benzi desenate. Lucrări precum *Superman* (1961) erau copii la scară mare ale unor scene din reviste cu benzi desenate, pe care le reproducea imitându-le stilul grafic. Nu erau prea multe diferențe între abordarea pe care a adoptat-o pentru realizarea tablourilor sale după benzi desenate și cea care i-a adus celebritatea și bogăția curând după aceea. De fapt, poate ar fi avut succes mai devreme cu lucrările sale inspirate de benzi desenate dacă nu ar fi existat deja alt artist care făcea același lucru, în același oraș, în același timp... însă mai bine.

Roy Lichtenstein (1923-1997) era implicat în artă de ceva vreme. Studiase artele plastice, predase arte plastice și făcea artă de diverse genuri, mai mult sau mai puțin calitative, de mulți ani. Dar, la fel ca Warhol, nu își găsise un stil care să-l mulțumească sau care să fie recognoscibil ca fiindu-i caracteristic. Asta până a dat de benzile desenate, în 1961. Abordarea sa era următoarea :

alegea o scenă dramatică dint-o bandă desenată, o decupa, făcea un desen color care să o reproducă exact, îl mărea, proiectându-l pe pânză, îl desena din nou într-un format mai mare, mai făcea nişte ajustări compoziţionale şi apoi îl colora. Rezultatul era o pânză în format mare care arăta aproape identic cu scena originală pe care o decupase din revistă.

Benzile desenate erau teritoriul evident care merita explorat de artiştii din cadrul mişcării pop-art, aflată într-o dezvoltare rapidă, ceea ce explică de ce el şi Warhol (şi alt pictor pe nume James Rosenquist) au avut aceeaşi idee aproape simultan. Diferenţa dintre ei, totuşi, era abordarea tehnică a lui Lichtenstein. Da, imita stilul grafic, literele şi bulele cu replici ale benzilor desenate, dar copia şi procesul de imprimare prin care erau făcute.

În anii '60 benzile desenate color erau tipărite printr-o tehnică numită puncte Ben-Day. Se bazează pe aceleaşi principii ca pointillismul lui Georges Seurat : nişte puncte de culoare se aplică pe o suprafaţă albă lăsându-se un spaţiu liber în jurul lor. Ochiul uman detectează o „strălucire" colorată care înconjoară fiecare punct şi preia sarcina de a o combina cu celelalte puncte colorate din apropiere. Din acest procedeu au avut de câştigat tipografii şi clienţii lor desenaţi. Dacă tipograful nu acoperea toată pagina cu cerneală, ci imprima numai nişte puncte colorate, economisea destul de mulţi bani.

Lichtenstein a copiat sistemul şi astfel a descoperit un stil care făcea ca tablourile să poată fi recunoscute imediat. În toamna anului 1961 s-a dus să-i arate noua sa lucrare lui Leo Castelli, influentul proprietar al unei galerii din New York. Castelli era perspicace şi i-a plăcut ce a văzut. Ştia că Warhol mergea pe acelaşi drum, aşa că i-a menţionat artistului că tocmai văzuse tablourile cu puncte ale lui Lichtenstein. Imediat, Warhol s-a dus să arunce o privire la pânzele lui Lichtenstein, le-a studiat o vreme şi s-a hotărât să lase baltă pentru totdeauna arta benzilor desenate.

În general, nu e nevoie decât de o idee foarte bună ca să ai succes – Facebook, Google, James Bond –, şi Lichtenstein o descoperise pe a sa. Fie a distrus, fie a uitat complet ce făcuse până atunci şi s-a concentrat asupra reproducerilor sale caracteristice după benzi desenate în stil Ben-Day. La câteva săptămâni după ce vorbise cu Leo Castelli, i-a trimis comerciantului de artă primul set de tablouri inspirate din benzi desenate.

Lichtenstein a avut succes la fel de rapid ca şi eroii pe care îi portretiza, Castelli a vândut rapid primul set de lucrări. În anul următor a vândut toate lucrările prezentate în prima expoziţie a lui Lichtenstein înainte de vernisaj. Oare oamenii îi cumpărau lucrările datorită subînţelesurilor lor profunde, filosofice ? Oare colecţionarii bogaţi din Manhattan se gândeau la comentariile pe care le făcea artistul despre lumea lor, exagerând idealul modern de perfecţiune? Ar mai fi cumpărat oare lucrările dacă ar fi ştiut că ele sunt un comentariu critic la adresa modului lor de viaţă nechibzuit şi blazat; că tablourile lui Lichtenstein înfăţişau întotdeauna drama şi măreţia, dar niciodată şi consecinţele? Erau oare frapaţi de ironia faptului că dăduseră o mulţime de bani pe copia unui obiect lipsit de valoare şi produs în masă? Sau se îngrămădeau să achiziţioneze tablourile lui Lichtenstein pentru că erau amuzante şi înveseleau camera?

Lucrările lui Lichtenstein (vezi planşa 26) erau foarte departe de expresionismul abstract. În timp ce în arta lui Pollock şi Rothko era vorba numai despre sentimente existenţiale, Lichtenstein şi Warhol se concentrau exclusiv pe subiectul material, eliminând toate urmele artistului în procesul de creaţie. Lichtenstein a realizat chiar un tablou intitulat *Brushstroke* (*Tuşă*, 1965), parodiind expresionismul abstract, în care a transformat simbolul exprimării personale, o amplă tuşă gestuală, într-un obiect impersonal, detaşat, produs în masă. Subiectul lor îl constituiau produsele tipice americane, aşa cum fusese, în mare măsură, şi cazul lui Paolozzi şi Hamilton şi avea să fie şi al următoarei generaţii de reprezentanţi ai pop-art-ului din Marea Britanie.

Cea mai celebră lucrare de pop-art a lui Peter Blake (n. 1932) nu este un tablou sau o sculptură, nici un ready-made sau un montaj. În 1967, cel mai celebru grup pop din lume i-a cerut artistului britanic să creeze o operă de artă pentru următorul său album. Blake a acceptat, membrii trupei The Beatles au fost încântaţi, iar designul coperţii albumului *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* a devenit instantaneu o emblemă a acelei perioade. În imagine apăreau vedete de film şi romancieri, filosofi şi poeţi, sportivi şi exploratori – iar în mijloc, The Beatles. Culorile vii, umorul ironic şi însuşirea imaginilor unor celebrităţi din toate domeniile sunt trăsături caracteristice pop-art-ului lui Blake. Şi pop-art-ului în general, şi anume criticarea artei şi afacerilor printr-o fuzionare artistică a acestora.

Acest concept de estompare a graniţelor dintre artă şi comerţ a fost materializat în mod ingenios de un artist american de origine suedeză, Claes Oldenburg (n. 1929). A crescut şi a studiat la Chicago (cu un stagiu la Yale), mutându-se la mijlocul anilor '50 la New York, unde a devenit un actor important pe scena artei de avangardă. În 1961 a închiriat timp de o lună un spaţiu pe Lower East Side, în care a instalat *The Store* (*Magazinul*, 1961). În încăperea din spate realiza „produsele" afacerii sale, care era un magazin de desfacere absolut funcţional pe care l-a „deschis" în încăperea din faţă. Oldenburg şi-a umplut *Magazinul* cu pălării, rochii, lenjerie, cămăşi şi tot felul de alte lucruri, inclusiv prăjituri: toate puteau fi achiziţionate şi de la alte magazine din cartier.

Doar că niciun alt magazin nu putea egala oferta lui Oldenburg. Niciunul dintre produsele acestuia nu putea fi purtat, folosit sau mâncat. Nu erau făcute din bumbac delicat sau din cele mai bune ingrediente, ci din plasă de sârmă, gips, muselină şi bucăţi cleioase de vopsea. Îşi atârna de tavan marfa făcută manual, o clădea pe lângă perete sau o lăsa să stea aiurea în mijlocul *Magazinului* - efectul fiind că spaţiul acela arăta ca grota lui Satana : un loc plin de lucruri inutile, ofensatoare, care erau vândute ca obiecte pe care ţi le-ai fi dorit. Ceea ce era, desigur, una dintre ideile pe care artistul voia să le sublinieze privitor la mărfurile ce umpleau magazinele „normale". A pus preţuri pe produsele sale - sau poate ar trebui să spun „sculpturile" sale - în jargonul străzilor comerciale. O „rochie" se putea vinde cu 344,99 dolari şi o „prăjitură" cu 199,99 dolari.

Era o formă de pop-art care dusese filosofia mişcării la concluzia sa logică. El combinase comerţul real, cu produse reale, pe o stradă comercială reală, cu artă reală. Şi a mers de minune. Afacerea lui Oldenburg a avut foarte mult succes, căci curatori, colecţionari şi artişti se îngrămădeau în *Magazin* să caşte gura şi - nu mai e nevoie să precizez - să cumpere. La urma urmei, aici erau opere de artă autentice, realizate de un artist extrem de respectat, la nişte preţuri imbatabile. Iar lumea artistică, ca oricine altcineva, nu rezistă la un chilipir.

Un an mai târziu, în 1962 - acelaşi an în care Warhol şi Lichtenstein şi-au făcut intrarea şi au impus pop-art-ul drept curent dominant -, a realizat o sculptură intitulată *Two Cheeseburgers, with Everything (Dual Hamburgers)* (*Doi cheeseburgeri cu de toate [Hamburgeri dubli]*). E o altă lucrare ce surprinde esenţa pop-art-ului. E amuzantă, e banală, ridică mâncarea nesănătoasă la rang de artă rafinată şi este întruchiparea culturii de consum (comanda era „cu de toate"). Ironiile abundă - de exemplu, faptul că e nevoie de mult timp pentru a face ceva care se consumă în numai câteva secunde şi o sculptură ce pare bună de mâncat, dar care e făcută din gips şi email. Atacă şi sărbătoreşte materialismul dând în vileag nebunia din inima stilului de viaţă consumerist, dar amplificându-i în acelaşi timp atracţia. Ca mâncare, e o iluzie ; satisfacţia este garantată, dar în cele din urmă nu poate fi obţinută. Însă ca operă de artă îşi respectă şi îşi îndeplineşte promisiunea de a amuza şi a hrăni.

Magazinul era un decor de teatru în care interacţiunea noastră cu ceea ce curatorii numesc „mediu" sau „instalaţie" ne face actorul principal, vedeta spectacolului. Ideea de a crea un spectacol de teatru cu oameni în timp real ca parte a unui obiect de artă datează de la începuturile carierei artistice a lui Oldenburg, la sfârşitul anilor '50, când făcea parte dintr-un grup experimental care prezenta „happening-uri". Acestea erau spectacole live prezentate de artişti care aveau şi rol de eveniment, şi de operă de artă. Happening-urile îşi au rădăcinile în vituperaţiile futuriste ale lui Marinetti, în nonsensul poetic al dadaiştilor şi în hotărârea suprarealiştilor de a accesa inconştientul prin insolenţă şi stranietate.

Happening-urile în care fusese implicat Oldenburg erau evenimente de graniţă, deseori etichetate drept „instalaţii", care aveau receptivitatea pop-art-ului faţă de imediat şi efemer. Aceste evenimente live erau radicale prin natura lor – sau sărite de pe fix, depinde cum priveşti oamenii care se comportă extrem de ciudat –, dar reprezentau un sobru şi serios progres în încercarea perpetuă de a defini ce e artă şi ce nu e artă. Robert Rauschenberg s-a implicat şi el în iniţierea acestei mişcări, alături de Oldenburg, dar sufletul acţiunii a fost Allan Kaprow (1927-2006). Relativ necunoscutul, dar înţeleptul Kaprow a fost cel care i-a spus lui Roy Lichtenstein, atunci când artistul era nehotărât dacă să-şi însuşească sau nu stilul Ben-Day, că „arta nu trebuie să pară artă ca să fie artă".

Era un sfat bun pe care l-a urmat şi Kaprow, ceea ce a dus la crearea unei mişcări artistice complet noi.

17

Arta conceptuală/Fluxus/Arte povera/ Performance: jocurile minţii începând din 1952

Arta conceptuală este zona artei moderne faţă de care tindem să fim cei mai sceptici. Cunoaşteţi genul ăla de lucruri: un grup mare de oameni care se adună ca să strige cât de tare pot (Paola Pivi, *1000*, executată la Tate Modern în 2009) sau o încăpere întunecată plină de pudră de talc, luminată de o singură lumânare, în care suntem invitaţi să umblăm (o instalaţie a artistului brazilian Cildo Meireles, intitulată *Volatil*). Asemenea lucrări sunt deseori antrenante, chiar te pun pe gânduri, dar sunt ele artă?

Da. Sunt. Pentru că aceasta este intenţia lor, unicul lor scop şi premisele pe baza cărora suntem invitaţi să le apreciem. Diferenţa fiind că ele operează într-o zonă a artei moderne în care contează mai înainte de toate ideile, şi nu crearea unui obiect fizic: aşadar arta conceptuală. Dar asta nu le dă artiştilor dreptul să ne bage pe gât orice gunoi. Aşa cum sublinia artistul american Sol LeWitt într-un articol scris pentru revista *Artforum* în 1967, „arta conceptuală este bună numai când ideea e bună".

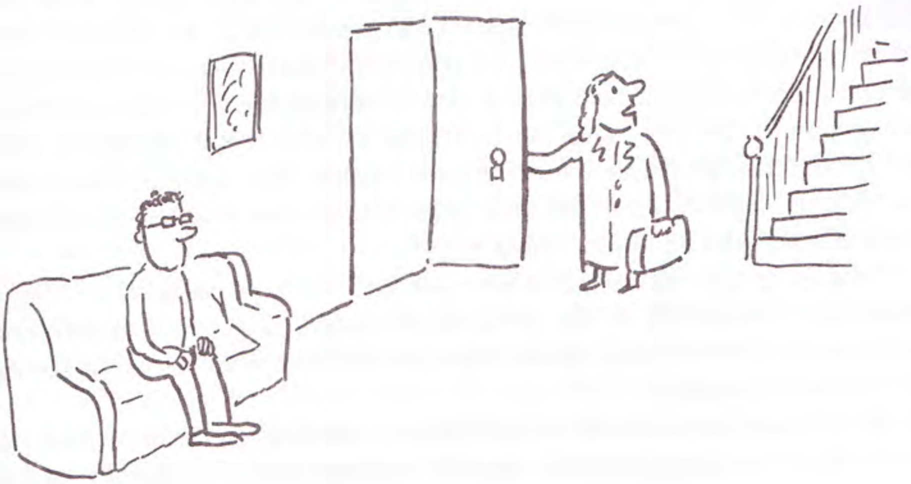
Părintele artei conceptuale este Marcel Duchamp, ale cărui ready-made-uri – în special pisoarul din 1917 – au provocat ruptura decisivă cu tradiţia şi au impus o reevaluare a ce putea şi ce trebuia să fie considerat artă. Înainte de intervenţia provocatoare a lui Duchamp, arta era ceva făcut de om, având de obicei o valoare estetică, tehnică şi intelectuală, care fusese pus în ramă şi agăţat pe perete sau prezentat pe un soclu pentru a arăta splendid. Duchamp susţinea că artiştii nu ar trebui să se limiteze la o asemenea gamă rigidă de mijloace prin care să-şi exprime ideile şi emoţiile. El susţinea că pe primul loc trebuie să punem conceptele şi abia după aceea să ne gândim ce formă ar putea fi cea mai potrivită pentru a le exprima. Şi-a demonstrat ideea cu un pisoar şi din acel moment arta, care însemna până atunci numai picturi şi sculpturi, a devenit cam tot ceea ce decreta artistul că e artă. Nu mai avea neapărat de-a face cu frumusețea, ci mai mult cu ideile – iar aceste idei puteau fi acum materializate cu ajutorul oricărui suport ales de artist : de la 1.000 de oameni care strigă la o cameră plină de talc. Sau, ca alternativă, prin intermediul corpului artistului, într-un subgen al artei conceptuale care a ajuns să fie cunoscut drept performance.

În primăvara anului 2010, Muzeul de Artă Modernă din New York a organizat o retrospectivă Marina Abramović (n. 1946), acoperind peste patru decenii din cariera artistei. O expoziție interesantă, dar de nișă, ne-am fi putut gândi. Tipul acela de expoziții pentru lumea artistică specializată pe care marile instituții, precum MoMA, le organizează pentru a-și compensa programul expozițiilor profitabile adresate publicului larg, de genul „Marile hituri ale lui Picasso" sau „Capodoperele lui Monet". MoMA nu mai organizase o astfel de expoziție până atunci, lucru care, dată fiind natura performance-ului, nu este deloc surprinzător.

Este genul de artă care tinde să se potrivească mai bine în spații mici, intime sau care e considerată „intervenție" cam trăsnită în public : nu un eveniment principal organizat la unul dintre cele mai mari muzee de artă modernă din lume. Performance-ul este ramura de gherilă a artei, având obiceiul de a apărea din senin, a-și face simțită prezența stranie și a dispărea apoi în analele îndoielnice ale zvonurilor și legendei. Abia recent muzeele au început să îl includă în programul lor, retrospectivele integrale, cum a fost cea a Marinei Abramović, fiind încă extrem de rare. Trebuie spus că unul dintre motive este că sunt complicat de pus în scenă. Cum este, de pildă, o formă de artă în care artistul trebuie să fie tot timpul prezent, trebuind să umple kilometri întregi într-o galerie cu pereții goi ? Oricât de talentată ar fi Abramović, fizic, nu poate fi decât într-o singură încăpere la un moment dat. Și cum organizezi o retrospectivă a unor opere de artă efemere care erau concepute ca spectacole unice puse în scenă într-un anumit moment și într-un anumit spațiu ? Scopul acestor evenimente e că trebuie să fii acolo – asta face parte din farmecul lor.

Dar dacă artiștii și susținătorii lor s-ar lăsa conduși de logica prevalentă, arta modernă, așa cum o știm, nu ar mai exista. MoMA s-a conformat spiritului fondatorilor săi, a sfidat convențiile și a organizat expoziția Marinei Abramović. Artista a evitat problema reprezentată de faptul că nu putea fi decât într-un singur loc la un moment dat angajând un grup de „dubluri" care să reconstituie operele sale mai vechi, care erau puse în scenă în tot muzeul. În acest timp ea și-a concentrat eforturile pentru a produce o nouă piesă intitulată, foarte potrivit, *The Artist Is Present* (*Artistul e prezent*, 2010).

Lucrarea consta în aceea că Abramović stătea pe un scaun de lemn în mijlocul atriumului imens de la MoMA, în fața unei măsuțe. De partea cealaltă a mesei, vizavi de ea, un scaun de lemn, gol.



„Şi nu uita să hrăneşti artistul care stă la noi."

S-a angajat să stea pe scaunul său din atrium timp de şapte ore şi jumătate, cât era deschis muzeul, fără să se mişte şi fără să facă pauze (nici măcar pentru a merge la toaletă). Mai mult, s-a angajat să se supună la această grea încercare pe toată durata celor 11 săptămâni cât dura expoziția. Vizitatorii, dacă doreau, puteau să se aşeze pe scaunul din fața lui Abramović, pe principiul primul venit, primul servit, să se uite la artistă în timp ce aceasta îşi făcea veghea zilnică şi, astfel, să fie considerați parte a lucrării de artă. Vizitatorii puteau sta oricât doreau, dar nu aveau voie să vorbească ori să se mişte în tot acest timp. Nimeni nu ştia câți oameni şi-ar bate capul să facă asta – probabil nu prea mulți.

Dar arta ne surprinde mereu. *Artistul e prezent* a lui Abramović a devenit cel mai căutat eveniment din oraş ; tot New Yorkul vorbea despre asta, iar oamenii aşteptau la cozi imense ca să aibă şansa să stea în tăcere la masă cu artista. Unii vizitatori stăteau cam un minut, unul sau doi au rămas până la sfârşitul programului de şapte ore şi jumătate, spre enervarea crescândă a celor care îşi aşteptau răbdători rândul, în spate. Abramović a fost prezentă tot timpul, îmbrăcată într-o rochie lungă, frumoasă, rămânând la fel de tăcută şi de impenetrabilă ca una dintre statuile din muzeu. Cei care au stat la masă cu ea spuneau că au avut experiențe spirituale profunde ; că au izbucnit în lacrimi şi că au descoperit o parte din ei despre care nu ştiau că există.

S-a dovedit că retrospectiva Marina Abramović nu a fost deloc o expoziţie de nişă ; a fost una dintre cele mai de succes expoziţii pe care le-a prezentat vreodată înaltul templu al artei moderne din Manhattan. Era, alături de retrospectivele Picasso, Warhol şi van Gogh, pe lista expoziţiilor cu cel mai mare succes din toate timpurile. Ceea ce este remarcabil, dat fiind că artista nu era un nume foarte cunoscut şi că arta de tip performance este considerată de obicei un fel de spectacol obscur care se adresează celor pasionaţi de arta contemporană. De fapt, dacă i-ai fi întrebat acum zece ani pe cei mai mulţi dintre directorii de muzee de artă despre Marina Abramović, cei mai mulţi s-ar fi uitat la tine ca picaţi din lună. Planeta ei a intrat pe orbita principală a lumii artistice abia în ultimii câţiva ani.

Ceea ce atrage imediat întrebarea : de ce ? Ce a propulsat-o pe Marina Abramović, în special, şi arta de tip performance, în general, în conştiinţa publicului ? Şi de ce atâţia oameni (inclusiv celebrităţi) au alergat la MoMA ca să-i vadă expoziţia ?

Aici şi moda are un cuvânt de spus. În acest moment arta de tip performance e cool, la extrema avangardistă a spectrului industriei divertismentului. Björk, Lady Gaga, Antony Hegarty, Willem Defoe şi Cate Blanchett au fost cu toţii implicaţi în aşa ceva sau spun că i-a influenţat. La extrema cealaltă se află cascadoriile pantomimice ale comicului Sacha Baron Cohen. Sub masca unuia dintre alter-ego-urile sale – Borat, Ali G sau Brüno –, Baron Cohen îi confruntă şi îi provoacă pe oamenii obişnuiţi în încercarea de a stârni o reacţie sau de a smulge un adevăr. Este o abordare teatrală ale cărei origini pot fi identificate în acţiunile neconvenţionale ale artiştilor care făceau performance în anii '60. Chiar şi manechinele care defilează pe podium cu coafuri şi costumaţii aiuritoare fac un fel de performace într-o manieră ce are legătură cu lucrările realizate de Abramović şi ceilalţi artişti din acest curent.

În timp ce aceia care activau în domeniul culturii populare începeau să se obişnuiască cu arta de tip performance, la fel se întâmpla şi cu marile muzee de artă modernă din lume. La începutul anilor 2000, instituţii precum Tate din Londra au început să angajeze curatori tineri anume pentru a studia, a dezvolta şi a prezenta expoziţii de artă gen performance. Unul dintre motive era că trecuseră cu vederea această zonă a practicii artistice, dar era şi o reacţie la popularitatea tot mai mare a participării în masă la evenimente culturale, ilustrată de înfloritoarea piaţă a festivalurilor. Evenimentele artistice live deveniseră afaceri profitabile, fie că erau festivaluri pop sau târguri de carte, clienţi tineri şi bătrâni stând la coadă pentru „distarţie”[1].

---

[1] Combinaţie între „distracţie” şi „artă” – în original, *artertainment* (*art* + *entertainment*) (n. trad.).

Acesta era un teren fertil pentru marile muzee, care în ultimii zece-douăzeci de ani s-au transformat din nişte instituţii academice reci şi prăfuite în puncte de atracţie luminoase, aerisite, destinate întregii familii. Arta de tip performance le-a dat ocazia de a creşte şi mai mult numărul de vizitatori adoptând o abordare inedită a divertismentului live. Consumatorii care căutau ceva mai ieşit din comun pentru a-şi umple timpul liber puteau acum să găsească ceea ce căutau la cel mai apropiat muzeu de artă modernă. Totul făcea parte din piaţa „experimentală", un domeniu al industriei divertismentului care se dezvolta vertiginos şi care includea deja teatrul participativ, *flash-mob*-urile şi festivalurile ce durau câte un weekend, unde faptul că dormeai pe câmp, în noroi era parte a „experienţei". Curând muzeele s-au umplut de vizitatori ce participau la curse cu obstacole şi luau parte la arta captivantă, care era distractivă pentru public şi o importantă tribună pentru artiştii de performance ce doreau să organizeze evenimente în care să implice comunitatea.

E cale lungă de la rădăcinile mişcării, care pot fi găsite în happening-urile bizare puse în scenă la Black Mountain College, în Carolina de Nord, la începutul anilor '50. Acestea erau evenimente live implicând mai multe forme de artă care au început ca nişte colaborări între studenţi şi profesori, incluzând şi participanţi notabili. Artistul Robert Rauschenberg, prietenul său, compozitorul şi muzicianul John Cage, şi iubitul său, coregraful Merce Cunningham – care preda atunci la colegiu –, erau liderii grupului care organiza happening-uri. În 1952 au invitat public la o seară de activităţi şi evenimente. Cunningham a dansat, Rauschenberg a avut o expoziţie de picturi şi a pus muzică la Victrola (un fel de picup), iar Cage a ţinut o prelegere cocoţat pe o scară, care, în stilul său caracteristic, includea şi momente de tăcere.

Astăzi evenimentul sună ca un eveniment studenţesc tipic, dar, când se implicau şi cei trei, nimic nu mai era „tipic". Ei au structurat evenimentul în jurul prelegerii lui John Cage, folosind-o drept cadru pentru toate celelalte activităţi, care, au insistat ei, trebuiau să se desfăşoare în intervalul cât dura prelegerea. Pentru a complica şi mai mult lucrurile, nu s-a stabilit când anume intră în scenă fiecare dintre participanţi, ci li s-a spus că vor trebui pur şi simplu să pândească un moment favorabil. S-a creat haos, evenimentul a fost foarte distractiv, iar arta gen performance păşise, încă ezitant, în luminile rampei.

După succesul pe care l-a avut evenimentul, Cage, Cunningham şi Rauschenberg au început să colaboreze şi la alte proiecte. Cunningham dansa pe muzica lui Cage în faţa unor decoruri concepute de Rauschenberg. Cage, în special, s-a inspirat din atmosfera acelei perioade şi, în acelaşi an în care a avut loc spectacolul de la Black Mountain, a prezentat unul dintre cele mai celebre concerte din istoria muzicii. Legendarul eveniment a avut loc în 1952 la

Maverick Hall, Woodstock, New York. A început când un pianist pe nume David Tudor a păşit pe scenă şi s-a aşezat la pian. Atmosfera din sală era una de expectativă nerăbdătoare, publicul aşteptând să asculte ultima lucrare a lui Cage, un compozitor nonconformist care începea să devină cunoscut. Însă chiar şi pe aceşti hipsteri newyorkezi deschişi la minte noua compoziţie a lui Cage *4'33"* i-a lăsat cu gura căscată şi iritaţi pentru că… nu s-a întâmplat absolut nimic. Tudor a stat aşezat la pian timp de *4'33"* ca un zombi aerian. Nu a făcut niciun gest, nu a atins nicio clapă. Singurul moment în care a făcut ceva a fost atunci când s-a ridicat şi a ieşit din scenă.

Cum, se întreba publicul, avea Cage curajul de a le prezenta unor oameni care plătiseră bilet – şi care îl admirau – o piesă care nu era decât tăcere ? De unde toată această lipsă de respect ? Răspunsul lui Cage a fost că *4'33"* nu era tăcere ; că nu există tăcere. Spunea că în timpul primei „părţi" auzise cum bate vântul afară, iar apoi ropotul picăturilor de ploaie pe acoperiş. Ideea lucrării, spunea el, nu era tăcerea, ci ascultarea. Mult mai târziu am văzut şi eu o „interpretare" a piesei, cu o contribuţie din partea lui Merce Cunningham, colaboratorul şi partenerul de viaţă al lui Cage. La acea vreme Cunningham devenise una dintre figurile cele mai respectate în lumea dansului modern, fiind celebru pentru coregrafia şi mişcările sale radicale. În afară de *4'33"*, când a stat absolut nemişcat într-un fotoliu roşu, confortabil.

Curând s-a întins vestea despre bufoneriile lui Cage din 1952, iar compozitorul s-a trezit cu un fan-club devotat de artişti ce recunoscuseră imediat o voce originală. Printre admiratorii lui se număra şi Allan Kaprow, un pictor şi intelectual american care participase la cursul de compoziţie al lui Cage de la New School for Social Research din New York. Kaprow era fascinat de interesul muzicianului pentru budismul zen şi de disponibilitatea sa de a folosi hazardul ca principiu organizator pentru a face artă. Admira şi încredederea lui Cage în potenţialul creativ al spontaneităţii şi faptul că se inspira din viaţa de zi cu zi. Imaginaţia lui Kaprow a prins aripi, întrucât şi el încerca să pornească în propria aventură pentru a defini o nouă eră în artă.

Şi-a exprimat multe dintre idei într-un articol, „The Legacy of Jackson Pollock" („Moştenirea lui Jackson Pollock"), pe care l-a scris în 1958, la doi ani după moartea lui Pollock. Kaprow studiase tehnicile de pictură ale expresionismului abstract şi spunea că Jackson Pollock este singurul artist din cadrul acestei mişcări care, în opinia lui, era cu adevărat genial. L-a lăudat pe Pollock pentru viziunea sa şi pentru „prospeţimea extraordinară", spunând că, atunci când a murit, „a murit şi ceva din noi. Eram o parte din el…". Iar în continuare a afirmat că „Pollock a distrus pictura". Pollock stropea, picura şi arunca vopseaua pe pânza de sub picioarele sale, iar alţii au numit asta „abstracţie gestuală”. Dar Kaprow nu era de acord cu ideea că Pollock a fost un artist de performance care întâmplător folosea vopsea.

Problema, așa cum o vedea Kaprow, era că tablourile „pe toată suprafața” ale lui Pollock îl lăsau baltă pe privitor, dorind mai mult dramatism, dar fiind limitate de restricțiile fizice ale pânzei cu patru laturi. Soluția, susținea Kaprow, era să se elimine complet pânza și să „devenim preocupați și chiar uimiți de spațiul și obiectele din viața noastră de zi cu zi, de corpul nostru, de hainele [sau] camerele noastre...”. Kaprow a înlocuit pânza și vopseaua cu o lungă listă de alternative senzoriale care includea sunet, mișcare, mirosuri și atingere. La care a adăugat un catalog aparent fără sfârșit de materiale artistice recomandabile, printre care scaune, alimente, becuri și neoane, fum, apă, ciorapi vechi, un câine și filme. În viitor, spunea Kaprow, nu va mai trebui să spui: „Sunt pictor” sau „poet” sau „dansator”, ci pur și simplu „artist”.

În toamna anului 1959, la Reuben Gallery din New York, Allan Kaprow a prezentat un eveniment care integra numeroasele sale idei. Construise trei spații interconectate în interiorul galeriei, separate de niște panouri semitransparente. Performance-ul, *18 Happenings in 6 Parts* (*18 happening-uri în 6 părți*, 1959), urma să fie împărțit în șase acte, fiecare cu trei happening-uri. Toți participanții (oameni din public și artiști) au primit de la Kaprow indicații scrise pe un cartonaș, pe care el îl numea „partitura”. Pentru a adăuga un element de arbitrar întregului proces, a amestecat cartonașele înainte de a le înmâna, astfel încât nimeni nu știa dinainte ce i se va cere să facă. Apoi participanții s-au împrăștiat în acel spațiu, urmând instrucțiunile pe care le primiseră, și li s-a spus să continue ce aveau de făcut până când vor auzi sunetul unui clopoțel ce anunța finalul acelei părți a evenimentului. Acțiunile pe care trebuiau să le efectueze participanții erau concepute să reflecte „situații inspirate din viața reală”, și nu isteria manipulată a teatrului, operei sau sălilor de dans. Era vorba despre lucruri obișnuite: urcau o scară, stăteau pe un scaun sau storceau o portocală.

Kaprow făcea experimente în aceeași perioadă în care Johns și Rauschenberg puneau bazele pop-art-ului american. Agendele lor artistice aveau multe puncte comune, în special ambiția de a anula granița dintre artă și viață. Johns și Rauschenberg făceau acest lucru transformând în artă articole de uz curent, Kaprow obținea un rezultat similar transformând oameni obișnuiți în lucrări de artă. În timp ce Rauschenberg alegea tot felul de obiecte banale care, atunci când erau combinate, revelau o poveste în plină desfășurare și interacțiuni neașteptate, Kaprow făcea la fel cu happening-urile sale, bazate pe participarea publicului în niște medii de tip colaj. Iar în timp ce Rauschenberg colinda străzile din apropierea atelierului său din New York, adunând tot felul de nimicuri pe care să le includă în arta sa, Kaprow se plimba pe aceleaşi străzi gândindu-se că *ele* sunt artă: „O plimbare pe 14th Street este mai uimitoare decât orice capodoperă artistică", spunea el odată.

Nouveau Réalisme

Curiozitatea intelectuală a lui Kaprow l-a condus la multe surse de inspiraţie, nu în ultimul rând la artistul francez Yves Klein (1928-1962). Klein era interesat de ceea ce numea „vidul" - spaţiul infinit reprezentat de cerul de deasupra noastră şi de mările de dedesubt. Şi-a exprimat sentimentele mistice şi filosofice în legătură cu „vidul" prin tablouri mari, abstracte, monocrome, care după o vreme au început să fie realizate într-o singură culoare: albastru ultramarin. Îi plăcea atât de mult un anumit amestec pe care îl crease, încât l-a patentat, botezându-l *International Klein Blue* (IKB).

Yves Klein a făcut parte din mişcarea artistică franceză Nouveau Réalisme. Aceasta împărtăşea cu alte genuri de artă conceptuală ale vremii ambiţia de a merge dincolo de „pictura pe şevalet", căreia, după cum proclama manifestul, „i-a cam trecut vremea". Reacţia lui Klein a fost să-şi îndrepte atenţia către arta de tip performance, cu o serie de piese puse în scenă pe care le-a intitulat *Anthropométries* (*Antropometrii*), nume bazat pe cuvântul *antropometrie* - adică măsurarea corpului omenesc. În loc să acopere pânzele cu albastrul care îi poartă numele, a invitat trei tinere modele goale să se transforme în „pensule vii", muindu-se în vopsea. Când au fost acoperite de culoare, Klein le-a condus către un panou mare, alb, vertical, instalat pe podea, la câţiva metri depărtare, pe care îl acoperise cu o hârtie de mari dimensiuni. Apoi le-a instruit să-şi lipească de acest perete corpul gol, muiat în IKB. Imprimările rezultate, nişte pete reprezentând părţi ale corpului uman, se situează undeva între picturile rupestre preistorice şi peretele dormitorului unui student la arte excentric.

Klein a accentuat impresia de performance servindu-i pe oaspeţi cu cocktailuri albastre şi punând un grup de muzicieni să interpreteze compoziţia sa *Monotone Symphony* (*Simfonia monotonă*, 1947-1948), care consta în susţinerea sunetului scos de o singură coardă timp de 20 de minute. Moartea sa în urma unui atac de cord, în 1962, la numai 34 de ani, a pus capăt unei cariere artistice extraordinar de inventive, care a dat tonul viitorului artei conceptuale şi performance.

Artistul italian Lucio Fontana (1899-1968) cumpărase una dintre lucrările lui Klein de la începutul Perioadei Albastre la finele anilor ’50. Şi el era interesat de ideea de spaţiu cosmic şi vid şi împărtăşea ambiţia lui Klein de a testa şi a contesta limitele şi forţa pânzei artistului. Klein şi-a pictat în mod repetat pânzele într-o singură culoare ; Fontana le-a tăiat cu lama pe ale sale. A numit acest lucru spaţialism (*spazialismo*), susţinând că reprezintă o artă care se apropie mai mult de ştiinţă şi de tehnologie. Pânzele sale tăiate - şi nu sunt puţine - sunt intitulate *Concetto spaziale* (*Concept spaţial*).

Sunt genul de exemple de artă conceptuală ce tinde să enerveze lumea. Am stat alături de mulţi prieteni şi multe cunoştinţe în faţa uneia dintre pânzele tăiate ale lui Fontana, în timp ce arătau indignaţi cu degetul spre lucrare şi întrebau : „Ia spune-mi, ce fel de artă e ASTA ?!”. Ei bine, poate că nu e artă, dar eu cred că opera lui Fontana merită cel puţin să fie luată în considerare.

Să luăm, de pildă, *Concetto spaziale. Attesa* (*Concept spaţial. Aşteptare*, 1960). Felul în care crestătura diagonală se deschide pe pânza cafenie pentru a dezvălui o întunecime interioară nu este opera unui diletant sau a unui şarlatan, ci a unui artist desăvârşit şi talentat. Iluzia unui vid adânc şi întunecat (trimitere la era spaţială) a fost creată lipind un voal negru pe spatele pânzei. Tăietura sau rana - cu evidentele sale nuanţe violente, chirurgicale şi sexuale - a fost realizată cu mare atenţie de Fontana, astfel încât să nu lase margini zdrenţuite, pentru ca privirea noastră să fie atrasă fără oprelişte în abisul negru dezvăluit de tăietură.

Sunt mai multe idei interesante aduse în discuţie de artist în *Concept spaţial. Aşteptare*. Prima este noţiunea de *décollage* - prin care o operă de artă este realizată prin înlăturarea, nu prin adăugarea unor elemente. Într-o anumită privinţă, intervenţia lui Fontana a distrus o pânză foarte bună. Dar din alt punct de vedere este un act de creaţie : a realizat o operă de artă. Şi astfel a transformat un obiect care era bidimensional în unul tridimensional. Iar un material care în mod tradiţional îşi datorează statutul în artă superficialităţii sale ca suprafaţă pe care se pictează a căpătat calităţile materiale ale unei sculpturi. Funcţia pânzei s-a schimbat : nu ne mai uităm pur şi simplu la ea, ci pătrundem cu privirea în ea, înlocuind un tip de iluzie cu altul.

Arte povera

Utilizarea de către Lucio Fontana a unor materiale minime cu efecte maxime a avut ca urmare apariţia unei întregi generaţii de artişti italieni care au format mişcarea *arte povera*, ce înseamnă, în traducere, „artă săracă”. Nu săracă în sensul de proastă, ci în sensul că foloseşte materiale „umile” precum vreascuri, zdrenţe şi ziare - trăsătură care, aşa cum am văzut, a fost recurentă în istoria artei moderne de la Picasso până la Pollock.

Reprezentanţii mişcării *arte povera* răspundeau colapsului economic al Italiei după un boom mult prea scurt ce a urmat celui de-al Doilea Război Mondial. Spre deosebire de futurişti - strămoşii lor în arta modernă italiană -, ei erau interesaţi să lege viaţa modernă de trecut. Erau preocupaţi de dependenţa de nou a societăţii de consum şi de necunoaşterea tot mai marcată a istoriei şi dezinteresul pentru aceasta. Abordarea lor nu urmărea doar să înlăture bariera dintre artă şi viaţă, ca în cazul multor altor mişcări de artă modernă, ci să elimine şi barierele dintre diferite genuri artistice, idee care fusese explorată anterior de Robert Rauschenberg. Folosind mijloace mixte, italienii credeau că un artist ar trebui să treacă cu uşurinţă de la pictură la sculptură, colaj, performance şi instalaţie şi să le combine.

Michelangelo Pistoletto (n. 1933) a fost membru fondator al mişcării. El voia să scoată arta din sanctuarul sacru al muzeului sau galeriei şi să o aducă în lumea reală. La mijlocul anilor '60 a testat această idee scoţând la „plimbare" o bilă gigantică, cu diametrul de un metru, pe care o făcuse din ziare, intitulată *Sfera di giornali* (*Sferă de ziar*, 1966), pe străzile din Torino, însoţit de tot felul de persoane din public, într-un performance bizar şi amuzant numit *Scultura da passeggio* (*Sculptură ambulantă*, 1967). În acelaşi an a realizat o sculptură numită *Venere degli stracci* (*Venus a zdrenţelor*, 1967) (vezi fig. 28), în care a adunat un morman de haine vechi în jurul unei statui a lui Venus, descriindu-şi într-un interviu recent intenţiile de a aduce „laolaltă frumuseţea trecutului şi dezastrul prezentului". Acest comentariu asupra naturii neesenţiale şi superficiale a culturii de consum este confirmat de dezvăluirea că zeiţa idealizată din Antichitatea clasică îndesată într-o grămadă de zdrenţe moderne era de fapt o reproducere ieftină a unei statui pe care o găsise într-un centru de grădinărit.

Confratele său Jannis Kounellis (n. 1936) a dus agenda anticapitalistă a mişcării cu privire la „materialele umile" la extremele la care ajunseseră Schwitters şi Rauschenberg. Făcea artă din cadre vechi de pat, saci de cărbuni, cuiere, piatră, vată, saci de cereale şi chiar animale vii. În 1969 şi-a prezentat instalaţia *Cavalli* (*Cai*) la o galerie din Roma. Includea 12 cai vii, care sforăiau şi nechezau şi pe care i-a legat la pereţii galeriei, insistând să fie ţinuţi acolo câteva zile. Kounellis lua atitudine împotriva comercializării artei realizând o operă efemeră ce nu putea fi vândută şi avea să murdărească pereţii imaculaţi ai spaţiului artei moderne, care, credea el, aveau acelaşi aspect şi scop şi dădeau aceeaşi senzaţie ca un salon auto.

tă în istoria

mic al Italiei
oi Mondial.
ă –, ei erau
pendenţa de
a istoriei şi
ture bariera
dernă, ci să
se explorată
enii credeau
otură, colaj,

mişcării. El
i să o aducă
„plimbare"
ziare, intitu-
o, însoţit de
uzant numit
a realizat o
vezi fig. 28),
a lui Venus,
ă frumuseţea
rii neesenţi-
irea că zeiţa
nţe moderne
tr-un centru

capitalistă a
ră Schwitters
ouni, cuiere,
-a prezentat
, care sforă-
să fie ţinuţi
ii artei reali-
ească pereţii
aşi aspect şi

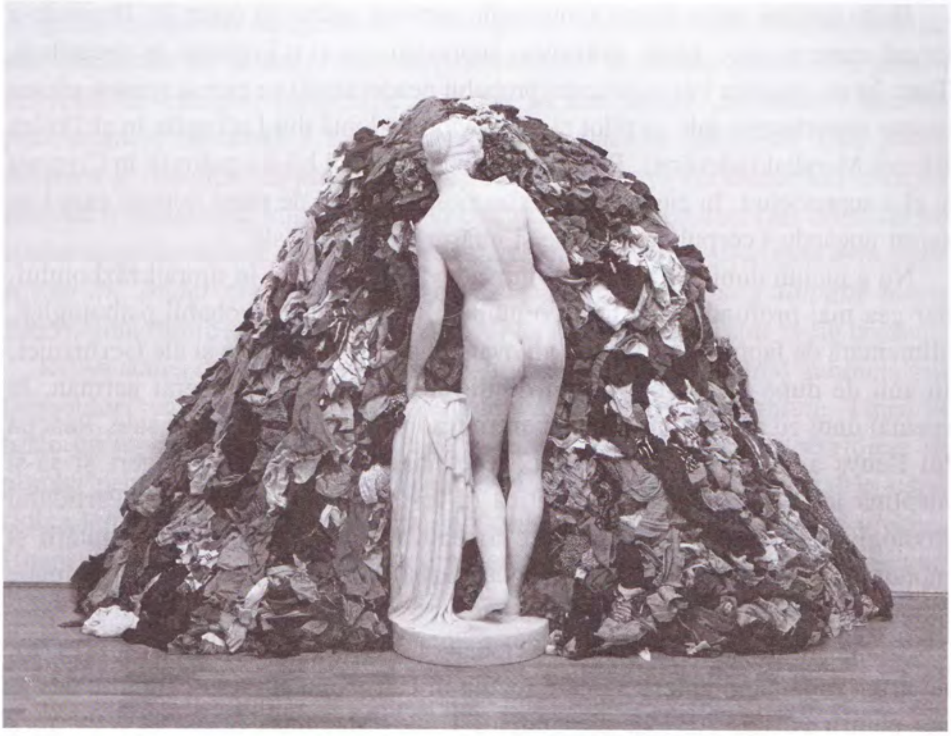


Fig. 28. Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci* (*Venus a zdrenţelor*), 1967

Fluxus

Nu erau (nu sunt) multe saloane auto care s-ar fi grăbit să prezinte public vehiculul lui Joseph Beuys. Artistul şi activistul politic german (1921-1986) a făcut o lucrare de artă dintr-o rulotă VW, din spatele căreia ieşeau 24 de sănii, fiecare echipată cu câte un kit de supravieţuire conţinând o bucată de grăsime animală, o lanternă şi un sul de pâslă. A intitulat-o *The Pack* (*Haita*, 1696), din cauza asemănării săniilor cu o haită de câini, şi a descris opera ca pe un „obiect pentru situaţii de urgenţă... rulota Volkswagen are o utilitate limitată şi trebuie folosite mijloace mai directe şi mai primitive pentru a asigura supravieţuirea". Astăzi rulota VW este o maşină clasică, iar *Haita* - o operă de artă clasică a lui Beuys. Dacă înainte mulţi l-au crezut cam dus cu pluta, Beuys a atins statutul de zeu al artei în rândul avangardei de azi, care îl consideră unul dintre cei mai importanţi artişti care s-au afirmat în a doua jumătate a secolului XX. Subscriu.

Haita conține multe dintre simbolurile care vor apărea în opera lui Beuys de-a lungul carierei sale : pâsla, grăsimea, supraviețuirea și o impresie de necizelare. Toate își au originea într-o poveste (probabil neadevărată) pe care o spunea adesea despre experiențele sale ca pilot al unui avion de luptă din Luftwaffe în al Doilea Război Mondial (adevărat). Beuys povestea că avionul lui s-a prăbușit în Crimeea și el a supraviețuit, în ciuda rănilor, datorită unui grup de tătari nomazi care l-au salvat ungându-i corpul cu grăsime și înfășurându-l în pâslă.

Nu e niciun dubiu că a suferit, într-adevăr, răni fizice în timpul războiului, dar cea mai profundă rană (cum o numea Beuys) a fost probabil psihologică, alimentată de faptul că se simțea vinovat pentru acțiunile sale și ale Germaniei. În anii de după război era destul de dificil să fii artist dacă erai german, în special unul cu afinități profunde pentru tradițiile și folclorul țării sale. Reacția lui Beuys a fost să ia taurul de coarne ținând o serie de prelegeri și să-și mențină interesul viu față de politică (a fost implicat în formarea Partidului Ecologist German). Opera pe care a realizat-o era antiteza uniformității și monumentalității sterile promovate de naziști. Beuys făcea artă din animale moarte, zdrențe murdare și idei ciudate.

Și-a găsit un suflet pereche în persoana lui George Maciunas (1931-1978), un artist lituaniano-american care locuia în Germania și lucra ca grafic designer pentru Forțele Aeriene ale Statelor Unite. Maciunas fusese la New York la sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60, unde cunoscuse multe dintre figurile centrale ale lumii artistice, în special pe John Cage, care a avut un impact puternic asupra sa. A fost foarte interesat și de Marcel Duchamp, de happening-urile lui Kaprow, de Nouveau Réalisme și de dadaiștii din Zürich. Toate acestea l-au determinat să-și dezvolte propriile idei cu privire la o mișcare artistică neodadaistă pe care a numit-o Fluxus, adică „flux". A scris un *Fluxus Manifesto* (*Manifest al mișcării Fluxus*, 1963), cerând ca lumea să fie curățată de „boala burgheză, cultura intelectuală, profesională și comercială". A promis că Fluxus va „promova arta vie. Va fuziona cadrele revoluționarilor culturali, sociali și politici într-un front unit de acțiune". Joseph Beuys a subscris.

Beuys era dispus să „fuzioneze" totul și orice în numele artei și și-a dat seama că putea atinge scopul mișcării Fluxus fuzionând el însuși cu opera sa. Arta de tip performance stabilise că un artist putea fi un suport pentru arta sa ; Beuys a dus mai departe această idee și a devenit însuși obiectul de artă. Personajul său atunci când își prezenta lucrările și sinele său „din afara scenei" erau unul și același. Iar pentru că opera sa nu avea un stil ușor identificabil (spre deosebire de cea a lui Warhol, ale cărui cercetări în lumea consumerismului de masă au sfârșit prin a-l transforma chiar pe el într-o marcă), Beuys-personajul a devenit factorul unificator.

Şi era într-adevăr un „personaj". Prelegerile, dezbaterile şi performance-urile sale excentrice au devenit renumite printre critici şi cei din lumea artei pentru impresia de energie, imaginaţie şi haos. În una dintre „acţiunile" sale de performance, intitulată *I Like America and America Likes Me* (*Îmi place America şi America mă place la rându-i*, 1974), Beuys s-a închis într-o cuşcă timp de o săptămână împreună cu un coiot. Destul de ciudat. Dar nu la fel de ciudat ca performance-ul pentru care este cel mai celebru : *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (*Cum să explici pictura unui iepure sălbatic mort*, 1965), unul dintre evenimentele la care mi-aş fi dorit foarte mult să fiu prezent.

Beuys stătea liniştit pe un scaun într-un colţ al Galeriei Alfred Schmela din Düsseldorf ; avea faţa poleită cu foiţă de aur pe un grund de miere. Ţinea în braţe un iepure sălbatic mort la care se uita fix. După o vreme se ridica, se plimba prin încăpere şi se uita la tablourile de pe pereţi. Din când în când ridica iepurele mort şi îi arăta câte un tablou, apoi îi şoptea ceva la ureche. Uneori făcea o pauză şi se aşeza din nou pe scaun, dar nu se adresa niciun moment publicului, făcând abstracţie de el. A continuat aşa timp de trei ore.

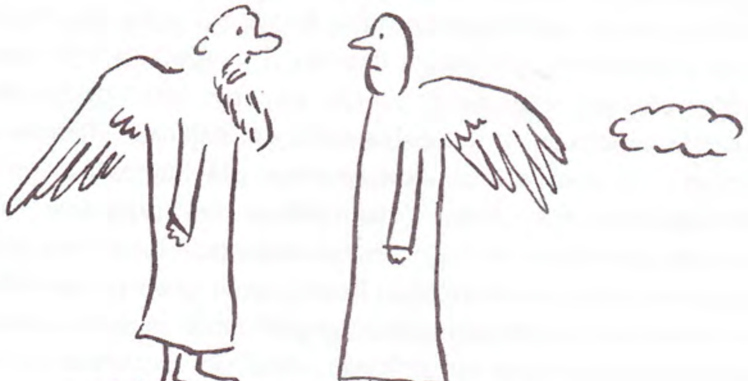
Publicul era încremenit. Beuys nota mai târziu că le captase imaginaţia oamenilor : „Probabil pentru că toată lumea... îşi dă seama că nu e uşor să explici ceva, în special când e vorba despre artă şi lucruri creative". Poate. Eu m-aş fi gândit că sunt numai derutaţi şi amuzaţi. Beuys iubea animalele şi credea că până şi animalele moarte au „mai multă putere de intuiţie decât unele fiinţe umane, cu raţionalitatea lor încăpăţânată". Părerea sa era că, dacă explici ceva unui animal mort, aceasta „dă impresia de mister al lumii". Performance-urile lui Beuys – toată arta de tip performance – nu se limitau la acţiunile şi ideile sale, ci cuprindeau şi reacţia publicului. Asta datorită deopotrivă ciudăţeniei lor şi intervenţiilor lui Beuys, care îi scotea pe oameni din mentalitatea lor obişnuită, aproape oarbă, împingându-i într-o stare de conştientizare acută a sinelui şi de percepţie intensificată. „Arta" în „performance"-urile lui era o colaborare.

Idee pe care Yoko Ono (n. 1933), altă reprezentantă a mişcării Fluxus, a expus-o cu multă profunzime în una dintre primele sale performance-uri. *Cut Piece* (*Bucată tăiată*, 1964) este o lucrare alarmantă şi puternică, demonstrând cu consecinţe tulburătoare că publicul poate fi un element intrinsec al unei opere de artă. *Bucată tăiată* începea cu Ono stând singură, impasibilă şi tăcută pe o scenă, cu picioarele sub ea. Purta o rochie simplă, neagră. La câţiva metri în faţa ei, tot pe scenă, se afla o foarfecă. Odată aşezaţi pe scaune, oamenii din public erau invitaţi să urce pe scenă, unul câte unul, să ia foarfeca să facă o tăietură în rochia lui Ono. La început reacţionau lent şi erau nesiguri.

Dar, treptat, au devenit din ce în ce mai siguri şi mai îndrăzneţi, şi, tăietură după tăietură, rochia artistei a fost sfâşiată.

Dacă te uiţi acum la înregistrarea evenimentului pe internet, ai impresia că eşti martor la o pângărire, ce are atmosfera unui atac sexual. Scoate la lumină adevărul despre natura şi relaţiile umane, despre atacatori şi victime, despre sadism şi masochism, efect pe care puţine tablouri sau sculpturi îl pot obţine. Nu e teatru – nu există o poveste dinainte gândită cu anumite rezultate sau vreo acţiune cronometrată pentru a garanta anumite rezultate. Dar, ca în unele performance-uri – nu în toate –, există un fir narativ : o conversaţie iniţiată de artist cu un public ale cărui acţiuni sunt imprevizibile, cu rezultate necunoscute. Dacă arta există pentru a ne trezi simţurile, pentru a ne provoca, pentru a ne ajuta să înţelegem, pentru a ne face să ne uităm din nou, atunci *Bucată tăiată* a lui Ono este o operă de artă superbă.

Arta conceptuală



„Câteodată mi-aş dori să fiu mai puţin conceptual şi mai mult in situ. *”*

Reprezentanţii artei conceptuale, care sunt înclinaţi să nu lucreze în faţa publicului, folosesc totuşi şi ei performance-ul şi propriul corp ca mijloc de a-şi transmite mesajul. Artişti precum Bruce Nauman (n. 1941) şi-au făcut o carieră din documentarea propriilor performance-uri, expunându-le apoi în galerii și muzee ca fotografii sau filme. E o abordare a artei conceptuale pe care Nauman s-a hotărât să o adopte la scurt timp după ce a ajuns acasă, în urma absolvirii în 1966 a unui masterat în arte frumoase. A început să se gândească ce ar trebui să facă, ce fel de artă ar trebui să facă.

Mai târziu își amintea acest moment: „Dacă eram artist și mă aflam în atelier, atunci orice făceam în atelier trebuia să fie artă". De ce, se întreba el, ar trebui să fie arta un produs, și nu o activitate? Astfel că a devenit la fel de interesat de procesul de realizare a artei ca și de produsul finit. La scurt timp după ce a avut această idee, a realizat o lucrare fotografică intitulată *Failing to Levitate in the Studio* (*Nereușind să levitez în atelier*, 1966), care surprinde încercarea zadarnică a artistului de a levita între două scaune din atelierul său, pe care le așezase unul în fața altuia. Imaginea îl arată pe Nauman în două ipostaze: una în care se află la orizontală între cele două scaune, sprijinit de ele, și alta suprapusă, înfățișându-l pe artist prăbușit pe podea, învins. Fotografia înregistrează procesul prin care a încercat să realizeze imposibilul și a eșuat: e un comentariu despre viața sa, poate despre viața tuturor. Este o operă de artă absurdă ce are rânjetul obraznic al lui Marcel Duchamp îngropat undeva printre scaunele răsturnate și posteriorul său plin de vânătăi.

În anul următor, 1967, a realizat filmulețul *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (*Dans sau exercițiu în perimetrul unui pătrat [Dans pătrat]*), care dura zece minute și rula în buclă. În filmuleț, Nauman este desculț și îmbrăcat într-un tricou negru și blugi. Pe podea a făcut un pătrat cu latura de un metru din bandă adezivă albă. Pe fiecare latură a pătratului e lipită încă o bucățică de bandă adezivă care marchează mijlocul laturii. Nauman începe într-un colț și face un pas către punctul de mijloc, măsurând astfel jumătate de latură. Repetă mișcarea, deplasându-se în jurul pătratului într-un ritm fixat de metronom. E foarte repetitiv.

Desigur, acesta este și scopul. Așa e viața. Nauman este obiectul ce reprezintă umanitatea: care nu învață niciodată, care nu se progresează niciodată; care se repetă la nesfârșit. Metronomul marchează curgerea implacabilă a timpului, care ne dictează viața. Atelierul este spațiul locuit de timp și de obiect. Nauman și-a transformat ideea de a filma o mișcare simplă, banală – pășitul în lateral – într-o operă de artă contrariantă. Repetiția este o componentă puternică – e vorba despre obsesie, despre proces și, în cele din urmă, despre condiția umană. E o poveste fără început și fără sfârșit; pur și simplu viața își urmează cursul. Nauman dorește ca aparenta lipsă de sens a lucrării să ne atragă, să ne încetinească, să ne oprească din drum și să ne facă să privim și să ne gândim – până înțelegem.

Petrecem cu toţii mult prea mult timp vizitând galerii de artă în pas de plimbare, aruncând o privire la un tablou de van Gogh, împiedicându-ne de o sculptură de Barbara Hepworth pe când ne îndreptăm spre ieşire, ca să cumpărăm o cafea şi o ilustrată. Nauman nu va permite să se întâmple asta. Dacă trecem voios pe lângă *Dans sau exerciţiu în perimetrul unui pătrat (Dans pătrat)*, nu vom înţelege nimic din lucrare, dar, dacă îi acordăm puţin timp, vom fi răsplătiţi. Arta lui Nauman vorbeşte despre multe lucruri, dar în capul listei este conştientizarea.

Este un subiect care a fost reluat de multe ori pe măsură ce arta conceptuală a câştigat mai mult teren pe scena artei contemporane. Francis Alÿs (n. 1959) a creat o întreagă serie de „acţiuni" extrem de apreciate, în care se plimbă prin Ciudad de México, oraşul unde locuieşte în prezent, şi care subliniază lucrul pe care cei mai mulţi dintre noi sunt prea ocupaţi ca să-l observe : ceea ce ne înconjoară.

The Collector (*Colecţionarul*, 1990-1992) este un film realizat de Alÿs care îl arată trăgând un căţel de jucărie cu roţi magnetice de-a lungul unei străzi, strângând folii metalice, piuneze şi monede pe care le găseşte în drumul lui. Este o adevărată muncă de arheolog care studiază cultura contemporană, adunând artefacte şi resturi ale vieţii noastre ocupate. În *Re-enactments* (*Reconstituiri*, 2000) a intrat într-un magazin de arme din Ciudad de México, a cumpărat un pistol Beretta de 9 mm, l-a încărcat şi a ieşit la plimbare pe străzi, ţinând arma în mâna dreaptă, la vedere. În această fază era un exerciţiu de documentare a relaţiei oraşului cu violenţa şi armele. Avea să fie ignorat, va trece chiar neobservat sau va fi somat imediat ? Răspunsul e că a hoinărit pe străzi timp de 11 minute fără să-i spună nimeni nimic, până când poliţia l-a oprit într-un mod destul de agresiv. Aceasta a fost partea întâi.

Partea a doua a fost reconstituirea, în ziua următoare, reconstituire pe care poliţiştii, în mod surprinzător, nu numai că au permis-o, ci la care au fost de acord chiar să participe, ca „figuranţi" în film. Evenimentele s-au desfăşurat cam în acelaşi fel, cu o arestare regizată la final. De data aceasta, scopul exerciţiului nu a fost să comenteze relaţia cetăţenilor din Ciudad de México cu infracţionalitatea şi nici disponibilitatea poliţiei de a-i permite cuiva să se plimbe pe stradă cu o armă în mână. Scopul reconstituirii era să sublinieze falsa natură a filmelor documentare în general şi a celor despre performance-uri în particular. Alÿs ne face să ne dăm seama că, atunci când stăm în galerie, uitându-ne la farsele sale suprarealiste, sau în timp ce vedem un documentar la televizor, există întotdeauna un element de mediere, de subiectivitate şi de regie.

Un adevăr parţial ascuns pe care sculptorul Richard Long (n. 1945) îl dezvăluie prin arta sa conceptuală. Lui Long, ca şi lui Alÿs, îi place să umble

artă în pas de
dicându-ne de o
ire, ca să cum-
nple asta. Dacă
i pătrat (Dans
ăm puţin timp,
ri, dar în capul

rta conceptuală
Alÿs (n. 1959)
se plimbă prin
niază lucrul pe
e: ceea ce ne

de Alÿs care îl
răzi, strângând
ste o adevărată
efacte şi resturi
intrat într-un
etta de 9 mm,
na dreaptă, la
ei oraşului cu
vat sau va fi
nute fără să-i
ul de agresiv.

ituire pe care
re au fost de
au desfăşurat
easta, scopul
le México cu
să se plimbe
e falsa natură
ri în particu-
e, uitându-ne
la televizor,
egie.
(n. 1945) îl
ce să umble

şi să observe efectele pe care le avem asupra a ceea ce ne înconjoară. În timp ce artistul din Ciudad de México face filme în care surprinde reacţia altora faţă de lucrările sale, Richard Long face fotografii cu peisaje pustii. Acestea nu sunt în stilul instantaneelor de tip reportaj, ci sunt evenimente planificate şi regizate meticulos. Când avea numai 22 de ani, Long a realizat o lucrare intitulată *A Line Made by Walking* (*Linie făcută mergând*, 1967) în drumul lui de acasă până la şcoala de artă. Se oprise în drum şi hotărâse să meargă înainte şi înapoi pe un câmp până când a făcut o potecă vizibilă, pe care apoi a fotografiat-o. Este o lucrare simplă, dar emoţionantă, concepută atent, pentru a arăta existenţa Omului. Este în acelaşi timp frapant de originală, amintind şi de multe alte mişcări de artă modernă anterioare, de la tuşele energice ale lui Jackson Pollock, făcute acum de el cu picioarele, până la picturile „cu fermoar" ale lui Barnett Newman şi austeritatea designului Bauhaus.

Este unul dintre primele exemple de land-art (literal: „arta pământului"), o ramură a artei conceptuale care a devenit cunoscută la sfârşitul anilor '60 şi începutul anilor '70. Cel mai celebru exemplu al genului este probabil *Spiral Jetty* (*Digul în spirală*, 1970) al lui Robert Smithson (1938-1973). E o sculptură monumentală pe Marele Lac Sărat din Utah, făcută din roci negre, bazaltice existente în zonă. Are nişte dimensiuni incredibile: 460 de metri lungime şi 4,6 metri lăţime. Este un drum sublim către nicăieri care arată ca o încrucişare între o ureche umană, o notă muzicală şi o cochilie de melc. Spirala, care merge în sens contrar acelor de ceasornic, are calităţi mistice şi mitice; e antică şi modernă, abstractă şi literală. Smithson era de părere că expoziţiile din muzee „îşi trăiseră viaţa" şi, la fel ca Richard Long, prefera să facă artă afară, din şi în natură.

Sursele de inspiraţie pentru această lucrare au fost la fel de variate ca şi domeniile de interes ale lui Smithson. Antropologie, entropie, ştiinţele naturii, cartografie, filme, termodinamică, SF şi filosofie – toate s-au adunat într-o operă atemporală şi profundă, care în acelaşi timp e originală şi premonitorie. Smithson spunea că „artistul caută... ficţiunea pe care realitatea o va imita mai devreme sau mai târziu". Murind într-un accident de avion în 1973, în timp ce fotografia altă operă land-art la care lucra, Smithson nu a mai apucat să-şi vadă profeţia îndeplinită. Dar noi am văzut-o. În *Digul în spirală* este vorba în mod fundamental despre relaţia omului cu mediul său înconjurător şi despre modul în care structurile din jurul nostru ne afectează comportamentul. În cei 40 şi ceva de ani de când Smithson a creat monumentala lucrare, în cea mai mare parte a timpului aceasta nu a fost vizibilă, fiind acoperită de apă. De obicei e nevoie de o secetă pentru ca formele sale încrustate cu sare să străpungă suprafaţa apei, ca un monstru sacru care se ridică din adâncuri. El a realizat-o când apa lacului avea un nivel mai scăzut – şi a rămas scăzut ani buni. Însă de trei decenii este acoperită de apă.

Digul în spirală a devenit cel mai mare barometru din lume : un gigantic aparat de măsură care ne arată stadiul relaţiei noastre cu mediul înconjurător şi modul în care structurile din jurul nostru – consumerismul, globalizarea – ne afectează comportamentul. Cum spunea Sol LeWitt, „arta conceptuală e bună numai când ideea e bună". Iar *Digul în spirală* al lui Robert Smithson a fost o idee foarte bună.

lâncuri. El
scăzut ani

ın gigantic
conjurător
izarea – ne
ală e bună
ıson a fost

18

Minimalismul: fără titlu
1960-1975

Le-am văzut cu toţii, am fost în prezenţa lor : cele tăcute, contemplative. Ştiţi, acelea care au forţa interioară a lui Kevlar, care nu simt niciodată nevoia să se dea în spectacol ori să compromită principii puternice şi care au o anumită aură ce impune respect. Din experienţa mea, nu sunt niciodată bătătoare la ochi, sunt mereu prezentate inteligent şi au un stil rezervat care îi face pe toţi cei din jurul lor să pară nişte idioţi guralivi. Au o anumită răceală, un fel de mister.

Vorbesc, desigur, despre sculpturile minimaliste. Cuburile şi dreptunghiurile acelea tridimensionale, cu muchii drepte, implacabil de austere, făcute din materiale industriale, care stau în mijlocul unei galerii sau al unui perete, dominând spaţiul şi dominându-te. Sunt un produs al anilor '60, la fel ca protestele studenţeşti şi amorul liber. Cu excepţia faptului că aceste opere de artă lapidare sunt menite mai mult să fie obiecte de contemplaţie profundă decât să stârnească emoţii. Au un oarecare prozaism care era în antiteză cu toată vânzoleala stârnită în lume în legătură cu ele.

Minimalismul este produsul multor influenţe, de la compania Pennsylvanian Railway până la suprarealismul lui André Breton. Se simte mult influenţa esteticii moderniste, reci a Şcolii Bauhaus în combinaţia minimalistă, precum şi a constructivismului rus. Iar cu toată pasivitatea lor aparentă, aceste sculpturi sunt de fapt înrudite cu arta de tip performance, tu, privitorul, fiind distribuit în rolul principal. Pentru că în mintea artiştilor implicaţi operele lor minimaliste nu erau cu adevărat „active" sau vii decât atunci când noi, publicul, eram în încăpere. Numai atunci puteau sculpturile lor să-şi îndeplinească sarcina pentru care fuseseră create : să afecteze spaţiul în care se află şi, în mod crucial, pe cei prezenţi în el. Nu doar le admiram pur şi simplu eleganţa colţuroasă, ci trebuia să recunoaştem modul în care prezenţa lor ne schimba şi schimba şi spaţiul în care ne aflam.

Folosesc cuvântul *sculptură* cu emoție pentru a descrie lucrările minimaliste tridimensionale, căci acest termen a fost în mare măsură respins de artiștii implicați din cauza asocierii lui cu arta iluziei. Care, în opinia lor, era sculptura tradițională, unde materialele sunt manipulate pentru a arăta ca altceva (de exemplu, o bucată de marmură modelată sub forma unei figuri umane). Aceasta era o abominație pentru minimaliști, care erau adepții literalității. Dacă făceau un obiect din lemn, din oțel sau din plastic, atunci era ceea ce era, un obiect făcut din lemn, din oțel sau din plastic, și nimic altceva. Au inventat tot felul de cuvinte alternative care, după părerea lor, le descriau mai bine creațiile. Unul dintre primele preferate a fost *obiecte*. Merge, dar nu e foarte descriptiv ; la urma urmei, o sculptură este un obiect. Următoarele două sugestii aveau aceeași problemă : erau excesiv de literale. Prima a fost *lucrare tridimensională*, iar a doua *structură*. În final (desigur, în disperare de cauză) a fost propus termenul *propunere*. În afară de faptul că era o sintagmă destul de umilă, speculativă în orice situație, era și complet lipsită de sens atunci când se prezenta un cub metalic cu latura de 2,5 metri. Asta nu e o propunere ; e o declarație. Așadar, ca să n-o mai lungesc, nu le voi respecta dorința și voi numi toate creațiile spațiale ale minimaliștilor analizate în acest capitol folosind același cuvânt : sculpturi.

Arta realizată de minimaliști nu este, într-un anumit sens, diferită de arta realizată în orice alte vremuri. Arta reprezintă întotdeauna, până la un punct, încercarea de a crea ordine din haos. Ar putea fi vorba despre principiile metodice de organizare ale sistemului de grile De Stijl sau despre planurile întrepătrunse ale cubismului. Chiar și nihilismul anarhic al dadaismului a fost conceput pentru a scăpa lumea de declin și decadență ca să se instituie o nouă ordine. Obiectivul este întotdeauna același : o dorință de a aduce viața sub control. Minimaliștii pur și simplu doreau să pună viața în ordine puțin mai mult decât o făcuseră înainte mișcările artistice. Distribuția este în întregime americană, numai bărbați albi, fapt despre care s-ar putea spune, cu regularitatea, rigiditatea și maniera lui reductivă, că este destul de minimalist.

Este în principal un alt club al bărbaților în arta modernă, ceea ce în acest caz este destul de ușor de remarcat când vezi arta asociată cu mișcarea minimalistă, care este în mod vădit masculină. Artiștii implicați aveau o predilecție pentru operele de artă grave, cu o calitate mecanică, rece, care fuseseră realizate cu o atenție obsesivă la detalii. Cu toate acestea, mâna și prezența artistului sunt aproape imperceptibile. Ei se țin la distanță, arta lor fiind deseori asamblată ca un produs industrial. Când minimaliștii realizau sculpturi – adică în majoritatea timpului –, lucrările pe care le produceau nu aveau nimic din caracterul romanțios asociat cu efortul uman de care este nevoie pentru a ciopli o bucată de piatră. Mâinile nu le sângerau, nici frunțile nu le transpirau. Poate ale altcuiva - ale celui care suda, fixa în șuruburi sau instala lucrarea -, dar nu ale artiștilor.

Ei erau mai mult un fel de arhitecți : desenau planuri, dădeau indicații și supervizau producția. Nu e nimic rău în asta ; marele maestru flamand Peter Paul Rubens avea nenumărați asistenți care îi făceau tablourile în locul său. Dar el își angaja ajutoare pentru a crește productivitatea (o dovadă a faptului că artistul - om de afaceri nu a fost inventat de Warhol, Koons sau Hirst) și îi învăța să-i imite stilul. Minimaliștii încercau să facă exact pe dos. La fel ca reprezentanții pop-art-ului american, ei doreau să elimine orice urmă a artistului, să înlăture din lucrare orice impresie de expresie personală, de subiectivitate sau amprentă a autorului.

Obiectivul lor era să-l constrângă pe privitor să se raporteze la obiectul fizic din fața lui, nu să se lase distras de personalitatea creatorului. Unii, precum Donald Judd (1928-1994), au încetat chiar să mai dea titluri lucrărilor lor, ca să nu distragă atenția de la opera de artă. Așa că există un număr imens de lucrări ale lui Judd care poartă același nume, *Untitled* (*Fără titlu*), singurul indiciu care le distinge fiind de obicei data când a fost realizată lucrarea. Acest lucru ar putea părea obtuz, dar Judd, ca și alți minimaliști, credea în înlăturarea tuturor detaliilor exterioare : „Cu cât ceva are mai multe elemente, cu atât mai mult ordonarea acelor elemente devine punctul central al lucrării, în detrimentul formei". Judd s-a afirmat ca artist pictând tablouri expresioniste de dimensiuni mari care includeau deseori o culoare sângerie, numită roșu cadmiu. La un moment dat s-a îndepărtat de expresionismul abstract și pictura pe șevalet, dar nu avea să renunțe niciodată la cadmiu. Motivul pentru care a renunțat la pânză era filosofia sa minimalistă. Pentru Judd, problema consta în incapacitatea privitorului de a concepe pânza și imaginea pictată pe ea ca pe o singură entitate. Când privim un tablou - chiar și atunci când e o lucrare abstractă monocromă și monotonă -, ne gândim numai la imagine. Nu ne gândim la suportul pe care a fost pictat, de ce am face-o ? Nu acesta e scopul. Dar când ne îmbrăcăm cu o cămașă dimineața sau când ne ștergem cu prosopul, ne gândim la material și la ceea ce este imprimat pe el ca la o singură proprietate integrată. Iar Judd urmărea tocmai această idee de „unitate", pentru a-și unifica arta într-un obiect singular, atotcuprinzător. Și a găsit soluția în sculptură.

Fără titlu (1972) (vezi planța 27) este o cutie șlefuită, din cupru, deschisă, care măsoară aproape un metru înălțime și puțin peste un metru și jumătate lungime. Judd a pictat interiorul cu email de culoarea sa preferată, roșu cadmiu.

Şi, hm... cam asta-i tot. *Fără titlu* nu simbolizează nimic şi nu sugerează nimic. Este o cutie de cupru cu interiorul roşu. Şi totuşi, e o operă de artă. Deci care-i scopul ei? Răspunsul este: să fie privită, apreciată şi judecată pur şi simplu din punct de vedere estetic şi material – cum arată şi cum te face să te simţi. Nu trebuie să „interpretezi" lucrarea – nu trebuie să cauţi niciun înţeles ascuns. Ceea ce, după mine, e o uşurare. Măcar de data asta nu e nevoie de trucuri sau de cunoştinţe specializate, trebuie doar să decizi: îţi place sau nu?

Mie îmi place.

Simplitatea ei mi se pare fermecătoare, suprafaţa carcasei de cupru caldă şi evocatoare, iar unghiurile ascuţite ale conturului destul de graţioase, decupând spaţiul înconjurător cu precizia unui laser. Dacă te apropii de cutia de cupru, vezi un abur vulcanic roşu care se înalţă ca o ceaţă din ea, accentuându-i conturul cu muchii ascuţite. Dacă te apleci şi te uiţi în spaţiul gol dinăuntru, vei vedea că efectul de ceaţă creat de cadmiu a umplut volumul cu o lumină vagă, ca un apus de vară târzie. Pereţii interiori de cupru par a fi îmbibaţi în vin roşu. Şi aşa te vei simţi şi tu dacă priveşti fix o vreme interiorul reflectorizant, căci la început vezi două cuburi, apoi trei, iar după aceea un coridor de obiecte, pe măsură ce suprafaţa lucioasă a cuprului îşi exercită magia optică.

Moment în care probabil vei face un pas înapoi şi te vei uita mai atent la felul în care a fost făcută (de nişte tehnicieni la indicaţiile lui Judd). Şi vei vedea toate acele mici imperfecţiuni, textura cu asperităţi a cuprului, crestăturile şi zgârieturile. Faptul că marginile nu se aliniază perfect şi vreo două şuruburi care au fost fixate prea adânc. Acestea sunt imperfecţiunile vieţii care nu pot fi ascunse, indiferent cât de mult am încerca. Dacă mai faci un pas în spate şi dai ocol cutiei, vei fi uimit de felul în care cuprul te ajută să conştientizezi schimbările luminii ambientale, care, la rândul ei, îţi creşte sensibilitatea la întregul mediu fizic. Iar apoi, când te îndepărtezi ca să te uiţi la altceva – şi garantez asta –, o să mai arunci o privire înainte de a pleca. Şi îţi vei aminti mereu că ai văzut cutia de cupru a lui Donald Judd, pentru că e pur şi simplu frumoasă.

Judd s-a opus oricărui lucru care putea să contravină naturii materialelor sau să stânjenească experienţa pur vizuală a privitorului. Ceea ce face această lucrare, ceea ce fac toate sculpturile lui Judd într-o măsură mai mare sau mai mică este să îl oblige pe privitor să intre în timpul prezent. Nu există poveşti sau alegorii de soluţionat. Nu există nimic care să distragă atenţia. Judd considera că întruchiparea perfectă a artiştilor care explorează ideea de hazard fusese Pollock, cu petele sale de culoare aruncate la întâmplare. Lua de bun faptul că „lumea este 90% întâmplare şi accident". Acesta era punctul său de plecare. Acesta este motivul pentru care îşi simplificase lucrările – pentru a elimina hazardul.

Totuşi, şi-a încercat norocul cu „piesele-etajeră", precum cea din 1967, *Untitled (Stack)* (*Fără titlu [Etajeră]*), care seamănă cu o duzină de suporturi aşezate ca nişte rafturi ieşind din perete, unul deasupra altuia. Este riscant să faci o sculptură fragmentată atunci când scopul tău principal este să prezinţi un singur obiect deloc complicat. Dar artistul o face cu aplomb. Fiecare etajeră sau treaptă este făcută din fier galvanizat şi acoperită cu vopsea de un verde industrial. Cele 12 unităţi, toate realizate la un atelier din New Jersey, sunt identice. Judd nu putea face mai mult pentru a se distanţa de amplele gesturi picturale ale expresionismului abstract.

Era o reacţie la mitul romantic conform căruia trăsătura de pensulă a unui artist ar putea cumva să comunice un adevăr interior mistic. Judd era raţionalistul numărul unu. Folosea repetiţia pentru a submina ideea că fiecare gest pictural era semnificativ şi demn de atenţie. Acest lucru, considera el, putea fi găsit numai în unitatea abstractă. Cu *Fără titlu (Etajeră)*, Judd a reuşit să facă 12 elemente individuale să pară unul singur. De fapt, sunt 23 de elemente separate. Există 12 trepte şi cele 11 spaţii dintre ele. Fiecare treaptă are o lăţime de 22,8 centimetri, fiecare spaţiu dintre trepte măsoară 22,8 centimetri. Spre deosebire de sculptura tradiţională, nu există o ierarhie în această lucrare ; treapta de jos (soclul) are aceeaşi valoare ca şi cea mai de sus (gloria care încununează). Totul este unit – şi în asta constă geniul lui Judd – de ceva invizibil. El a numit acest lucru polarizare ; eu l-aş numi tensiune.

O idee asemănătoare poate fi regăsită în tablourile lui Frank Stella (n. 1936). Stella era cu aproape zece ani mai tânăr decât Donald Judd, dar urmase acelaşi drum, începând cu expresionismul abstract, şi împărtăşea multe dintre frustrările lui Judd legate de limitele artei din timpul lor. La vârsta de 23 de ani alesese versiunea simplificată de expresionism abstract care îl va consacra drept un mare artist. Dorothy Canning, curator extrem de respectat la MoMA, remarcase *Black Paintings* (*Picturile negre*) ale tânărului Frank într-un atelier din New York în 1959 şi a fost captivată de simplitatea şi originalitatea lor.

Unul se numea *The Marriage of Reason and Squalor, II* (*Mariajul dintre raţiune şi mizerie, II*, 1959) şi consta în două imagini alb-negru, identice, plasate una lângă alta. În mijlocul fiecărei imagini era o linie subţire unde pânza nu fusese acoperită cu vopsea, care se întindea pe două treimi din imagine, în partea de jos, marcând centrul acesteia. În jurul ei, în forma unui cadru de uşă (sau a unui „U" întors cu susul în jos), Stella pictase o dungă neagră, groasă. Apoi, continuând spre exterior, concentric, repetase acest proces : o dungă neagră, lată, pictată sub forma unui cadru de uşă, urmată de o dungă subţire de pânză goală care înconjura forma pictată. A rezultat un model asemănător cu cel al unui costum cu dungi fine.

Canning a decis să includă lucrarea lui Stella într-o expoziţie pe care voia să o organizeze la muzeu pentru a prezenta noile tendinţe din avangarda americană. Pe lângă tablourile sale, Canning inclusese şi „combinaţiile" lui Rauschenberg şi *Targets and Flags* (*Ţinte şi steaguri*) de Jasper Johns (o sursă de inspiraţie pentru Stella), precum şi lucrări ale altor artişti. Expoziţia, „Sixteen Americans" („16 americani") (decembrie 1959 - februarie 1960), urma să intre în folclorul lumii artistice, considerat momentul în care arta modernă s-a detaşat de picturile emoţionale ale primei generaţii de artişti din cadrul expresionismului abstract. Criticii nu au fost din cale-afară de entuziasmaţi, în special de tablourile lui Stella, unul dintre ei descriindu-le drept „nespus de plictisitoare". Judd era de altă părere. Ştia exact ce încerca Stella să facă, pentru că şi el se străduia să facă acelaşi lucru în sculptură. Era o literalitate, o directeţe ; sau, cum spunea Stella, „Ceea ce vezi este ceea ce vezi". Soluţia lui Judd a fost să reducă elementele : să simplifice. Rezolvarea lui Stella era „simetria - fă la fel peste tot". Era o abordare minimalistă.

Stella, la fel ca Judd, voia să elimine orice impresie de iluzie din tablourile sale. A făcut acest lucru atât în alb-negru, cât şi în culori, cu lucrări precum *Hyena Stomp* (*Dansul hienei*, 1962). A folosit 11 culori (tonuri de galben, roşu, verde şi albastru), aplicate secvenţial într-un model labirintic, care formează o spirală ce porneşte din centru şi ajunge într-un punct final în colţul din dreapta sus care tulbură subtil simetria compoziţiei. Îl arată pe Stella jucându-se cu ideea de sincopare, când ritmul se schimbă pe neaşteptate din propria uniformizare. Este numită după şi inspirată de o melodie a unui jazzman, Jelly Roll Morton. Demonstrează şi cât de mult se îndepărtase Stella de originile expresionismului abstract. Deşi tablourile sale sunt în întregime abstracte şi expresive, ele au fost în mod vădit premeditate. Pollock credea în ideea de a-şi lăsa inconştientul să se manifeste liber şi de a se agăţa de automatismul suprarealiştilor. Stella era mai aproape de arta conceptuală. Nu făcea nimic fără să planifice dinainte şi fără să gândească raţional. Pentru el chiar conta numai ideea ; tabloul în sine putea fi făcut de oricine. Impactul lui Stella asupra minimalismului a fost considerabil. I-a oferit lui Judd un stimul intelectual şi a făcut un comentariu care i-a schimbat viaţa sculptorului Carl Andre (n. 1935).

Incidentul a avut loc în perioada când Stella şi Andre împărţeau un atelier în New York, la sfârşitul anilor '50 şi începutul anilor '60. Andre era deja îndrăgostit de tablourile simetrice, concentrice ale lui Stella. Era şi un fan al lui Constantin Brâncuşi şi lucra la un stâlp-totem de lemn, în stilul primitiv al sculptorului român. Andre tocmai sculpta preocupat nişte forme destul de moderne în bucata sa de lemn, când Stella a venit până la el şi i-a spus că ceea ce făcea arăta „a naibii de bine". Apoi s-a dus în spatele lucrării, unde Andre nu făcuse absolut nimic, şi i-a spus: „Ştii, şi asta e o sculptură bună". Unii oameni s-ar fi enervat puţin dacă ar fi petrecut ore în şir cioplind o parte a lucrării numai ca să li se spună că partea pe care nu au atins-o e la fel de bună. Dar nu şi Andre, care a fost de acord: „Hm, chiar că e mult mai bună decât partea cioplită". S-a mai gândit puţin şi a ajuns la concluzia că eforturile sale diminuaseră valoarea obiectului ca operă de artă. A amintit mai târziu acest moment, spunând: „De atunci am început să mă gândesc: ei bine, nu voi mai tăia următoarele bucăţi de lemn pe care le voi primi... le voi folosi ca tăieturi în spaţiu".

Ceea ce a şi făcut. Pentru Andre, sculpturile sale au devenit mai degrabă ceea ce numim astăzi instalaţii, adică nişte opere de artă concepute pentru a reacţiona fizic la spaţiul în care au fost instalate şi la cei care îl ocupă şi pentru a-i afecta. Dacă e posibil, preferă să fie prezent când una dintre sculpturile sale e pregătită pentru a fi expusă într-o galerie. Locul unde este amplasată sculptura constituie o parte importantă a operei de artă pentru Andre, ca şi felul în care „taie" spaţiul galeriei, determinând astfel compoziţia sa generală. Prin urmare, pentru cineva ce realizează lucrări menite să interacţioneze cu mediul lor înconjurător, este surprinzător că sculpturile sale sunt uşor de trecut cu vederea. La fel ca şi ceilalţi sculptori minimalişti, Andre a renunţat la ideea de a folosi un soclu, plasându-şi lucrările direct pe podea. Asta pentru a adăuga o impresie de „directeţe" şi pentru a distanţa lucrarea de sculpturile figurative din trecut. Ceea ce e OK în principiu, dar, pentru un artist care face lucrări din bucăţi mici sau plate de materiale industriale, e o oarecare problemă. Într-adevăr, sculpturile sale păreau să facă parte din podea, ceea ce, deşi este inovator şi neconvenţional, poate avea ca rezultat faptul că oamenii le ignoră complet. Am văzut mulţi vizitatori rătăcind prin spaţiile vreunei galerii în care era expusă una dintre sculpturile sale pe podea şi care călcau fără să-şi dea seama peste ea, ca şi cum ar fi fost un preş.

Carl Andre este probabil cel mai cunoscut pentru *Echivalent VIII* (1966), cele 120 de cărămizi aşezate în două straturi, sub formă de dreptunghi, pentru care Tate a primit o chelfăneală zdravănă din partea presei în 1976, când le-a expus. Sculptura este tipică pentru lucrările minimaliste ale lui Andre prin faptul că e realizată dintr-un material industrial, nu are o ierarhie între elemente sau în cadrul compoziţiei înseşi şi se bazează pe sistemul de măsurare imperial. E complet abstractă, extrem de concisă, simetrică, premeditată şi lipsită de orice tuşe flamboaiante. Artistul a făcut-o cât se poate de impersonală, asigurându-se că privitorului nu i se oferă nicio indicaţie referitoare la personalitatea sa sau ocazia de a „citi” sculptura. Nu vrea să credem că *Echivalent VIII* ar putea fi altceva decât ceea ce este : 120 de cărămizi dispuse sub formă de dreptunghi.

Spre deosebire de ceilalţi minimalişti şi spre deosebire de aproape orice alt artist, Andre nu a fixat cu şuruburi, nu a lipit, pictat sau legat elementele din care erau formate operele sale de artă ; le lăsa separate. Dar în acelaşi timp erau legate între ele ; nu fizic, ci erau unite în acelaşi sens ca şi sculpturile *Etajeră* ale lui Judd. În cazul ambilor artişti era vorba despre sumă, nu despre părţi. Nefixând părţile constituente la un loc (deşi le plasa una lângă alta sau una deasupra alteia), Andre crea, de fapt, între elementele sale aceeaşi tensiune pe care o realiza Judd în spaţiul lăsat între unităţile sale pictate din lucrările intitulate *Etajeră*. Spaţiile fac ca piesele separate să pară mai coezive ca entitate unică.

Abordarea lui Andre vizavi de „unitate” avea unele probleme. De exemplu, se mai întâmpla ca vreun vizitator să plece cu o bucată dintr-o sculptură de Andre băgată sub pulover. Amuzant pentru ei, exasperant pentru Andre (şi pentru muzeul sau galeria în chestiune). În special la debutul său, la începutul anilor ’60, când banii erau puţini, iar materialele era scumpe şi greu de găsit. Lipsa banilor l-a forţat să-şi suplimenteze veniturile modeste ca artist lucrând ca frânar pe un tren de marfă şi conductor pe Pennsylvanian Railroad. Acest serviciu îl va conduce către succes şi, dacă nu şi către avere, atunci, în mod cert, către un stil de viaţă confortabil.

În mod normal asociem sculptura cu formele verticale. Nu este şi cazul lui Andre. Aşa cum ştim, era un om mai degrabă orizontal, gust pe care şi l-a dezvoltat în perioada cât a lucrat la căile ferate. În timp ce călătorea în cabina mecanicului de locomotivă a realizat potenţialul pentru sculptură în kilometrii de şine ruginite, cu traversele lor orizontale, de lemn, plasate la distanţe egale una de alta, funcţionând ca unităţile standard repetitive pe care se va baza arta sa. Să luăm ca exemplu *144 Magnesium Square* (*144 de pătrate de magneziu*, 1969), care constă în 12 rânduri a câte 12 plăci de magneziu (a făcut alte cinci versiuni din aluminiu, cupru, plumb, oţel şi zinc), în total 144. Toate plăcile măsoară 12 inchi (30 de centimetri) pătraţi şi au fost dispuse într-un pătrat mare cu latura de 12 picioare (3,6 metri). Suntem din nou pe teritoriul echivalenţelor lui Carl Andre. Doar că de data aceasta îi cere vizitatorului să-i calce în picioare sculptura montată pe podea, astfel încât aceasta „să devină propria mărturie a tot ceea ce s-a întâmplat cu ea”. Avea totuşi şi un motiv ascuns. Spera că experienţa mersului pe plăcile de magneziu îl va ajuta pe vizitator să simtă calităţile fizice ale materialului.

E o idee care provine de la constructiviştii ruşi şi în special de la Vladimir Tatlin, pe care Carl Andre îl admira. În *Contrareliefurile de colţ*, Tatlin despuia obiectul de artă de orice înţeles simbolic, pentru a-l încuraja pe privitor să se gândească la materialele din care era făcut obiectul şi la efectul pe care îl aveau ele asupra spaţiului din jurul lor. Era o abordare a artei foarte apropiată de cea adoptată de minimaliştii americani 50 de ani mai târziu, recunoscând rolul constructivistului în dezvoltarea minimalismului. Dintre toţi se remarcă în acest sens Dan Flavin (1933-1996), care i-a dedicat 39 de sculpturi fondatorului constructivismului.

În timp ce Tatlin a construit lucrări din elementele folosite la ridicarea unor clădiri moderne în prima parte a secolului XX (aluminiu, sticlă şi oţel), Flavin a ales tuburi fluorescente de neon, disponibile în comerţ, ca suport pentru sculpturile sale. Alegerea de către Tatlin a acelor materiale era un gest de susţinere a ţelurilor revoluţionare ale unei noi republici ruse. Alegerea lui Flavin era o combinaţie de trimiteri la istoria artei şi comentarii contemporane. Desigur, lumina a fost întotdeauna o parte intrinsecă a practicii artistice. În esenţă, un artist nu poate să vadă şi să creeze decât atunci când e lumină. Caravaggio şi Rembrandt şi-au realizat remarcabilele tablouri folosind tehnica dramatică a clarobscurului, accentuând contrastul dintre lumină şi umbră. Tot felul de artişti, de la Turner la impresionişti, şi-au petrecut întreaga viaţă încercând să surprindă efectele efemere ale luminii. Man Ray îşi descria rayografiile şi inovaţiile fotografice de solarizare drept „pictură cu lumină”. Şi apoi mai sunt şi conotaţiile religioase şi spirituale ale luminii : „«Să fie lumină ! » Şi a fost lumină. Şi a văzut Dumnezeu că este bună lumina”. „Eu sunt Lumina lumii.”

Flavin îşi considera lumina fluorescentă „anonimă şi fără glorie” : o emblemă a vremurilor care avea să aducă numai o „lumină limitată”. Îi plăcea pentru că era impersonală, fabricată în masă, considerând-o un material care leagă arta de „preocupările zilnice”. Dar, la fel ca şi ceilalţi artişti minimalişti, a insistat pe ideea că nu există niciun înţeles ascuns al operei sale ; „E ceea ce este şi nu-i nimic altceva”, spunea el. Tuburile fluorescente erau pentru el o modalitate de a „se juca cu spaţiul”, de a schimba aspectul unei încăperi, modul cum se comportau oamenii, iar din 1963 au devenit principalul material de care se folosea pentru a face artă. Omagiile multiple aduse lui Tatlin, realizate de-a lungul a două decenii şi jumătate, au fost cele mai cunoscute dintre seriile sale, prima făcută în 1964, iar ultima în 1990. Toate aveau acelaşi titlu – *Monument for V. Tatlin* (*Monument pentru V. Tatlin*) –, deşi există unele variaţii ale designului.

Monument I for V. Tatlin (*Monument I pentru V. Tatlin*, 1964) (vezi fig. 29) a fost primul din serie şi consta în şapte tuburi fluorescente fixate pe un perete, cel mai înalt (2,5 metri) fiind punctul central al sculpturii. Celelalte şase sunt împărţite simetric, câte trei de fiecare parte a tubului înalt din mijloc, în ordine descrescătoare din punctul de vedere al înălţimii. Rezultatul arată ca un zgârie-nori din Manhattanul anilor '20 sau ca tuburile unei orgi de biserică. Dar nu prea seamănă cu turnul înclinat al lui Tatlin, *Monument pentru Internaţionala a treia* (1920), de la care s-ar fi inspirat. Nu că lui Flavin i-ar fi păsat. Într-un moment rar de relaxare pentru super-serioasa mişcare minimalistă, spunea că a glumit când a intitulat sculptura „monument", deoarece era un monument făcut din ceva consumabil şi perisabil - nişte neoane.

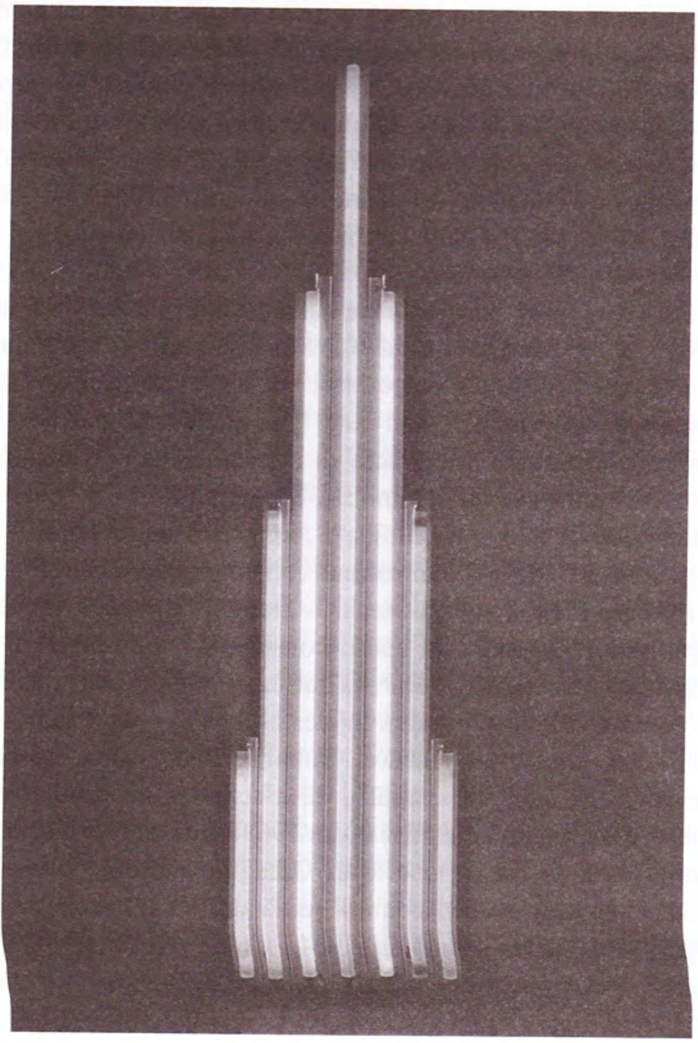


Fig. 29. Dan Flavin, *Monument I for V. Tatlin* (*Monument I pentru V. Tatlin*), 1964

Făcând abstracție de materialele de proastă calitate, când lucrarea este instalată și tuburile fluorescente sunt aprinse și emit lumina albă, strălucitoare, are efectul scontat. Vizitatorii galeriilor care intră într-o încăpere și o văd lângă perete se duc glonț către piesă. Parcă romanul *Metamorfoza* al lui Kafka ar fi prins viață, căci vizitatorii se transformă în niște insecte atrase de lumina strălucitoare, caldă a lui Flavin. Ceea ce face ca opera de artă să fie un succes notabil. Flavin intenționa ca sculpturile sale de lumină fluorescentă să afecteze spațiul în care erau expuse, ca și Judd. Aceasta era misiunea minimalistă.

Dan Flavin a fost cel care l-a ajutat pe Sol LeWitt (1928-2007) să descopere filosofia minimalistă în perioada în care LeWitt lucra ca librar la MoMA, la începutul anilor '60. Acolo dăduse peste mai mulți tineri artiști care aveau tot felul de slujbe la muzeu, iar unul dintre ei era Dan Flavin. Acesta vorbise despre artă și despre New York și spusese că reprezentanții expresionismului abstract erau prea egoiști și prea „prezenți" în lucrările lor. Îi arătase lui LeWitt lumina și o modalitate prin care librarul își putea urmări propriile ambiții artistice.

Pentru LeWitt, ideea conta cel mai mult: conceptul era opera de artă, materializarea lui – numai o plăcere pasageră. Nu îl deranja dacă o operă de artă pe care o inspirase era distrusă, putea trăi și fără ea – ceea ce conta era foaia de hârtie din sertar, pe care notase conceptul. Atunci de ce să se mai obosească să supravegheze realizarea operelor sale, precum Judd, Flavin și Andre? Putea pur și simplu să scrie un set de instrucțiuni și să-i lase pe alții să se ocupe.

Dacă artiștii și artizanii pe care îi angajase pentru a-i face grilele și seria de cuburi albe nu erau siguri ce trebuiau să facă atunci când indicațiile sale nu erau suficient de precise (deseori aveau formulări ambigue de tipul: „care să nu atingă" sau „linie dreaptă"), LeWitt prefera ca ei să-i interpreteze intențiile așa cum credeau de cuviință. De fapt, chiar a încurajat acest lucru, considerând intervențiile de acest fel parte a procesului creator. Aprecia atât de mult contribuția artistică a celor care îi realizau lucrările, încât deseori îi trecea drept colaboratori pe peretele galeriei unde era expusă lucrarea, ajutându-i astfel să-și înceapă și ei cariera artistică. LeWitt o făcea parțial pentru că era un om modest și generos, dar și ca o declarație cu privire la viziunea sa asupra artei.

Cu toată căldura și bunătatea lui inerente, sculpturile sale puteau fi de o puritate aproape seacă. În 1966 a prezentat *Serial Project I (ABCD)* (*Proiect serial I [ABCD]*) (vezi fig. 30), o sculptură din mai multe blocuri dreptunghiulare, albe, dintre care unele erau solide, altele aveau doar conturul, amintind de niște eșafodaje. Cuburile erau de dimensiuni variabile; niciunul nu depășea înălțimea genunchiului. Erau plasate pe jos, pe un covoraș mare, gri, pătrat, plat, pe care fusese trasată o grilă de linii albe. Cuburile erau dispuse în grilă, conferind sculpturii o compoziție ce seamănă cu o vedere aeriană a New Yorkului.

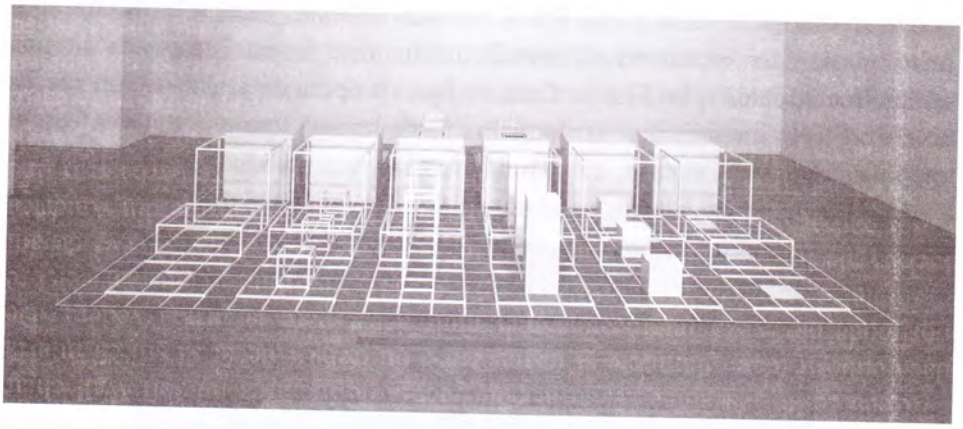


Fig. 30. Sol LeWitt, *Serial Project I (ABCD)* (*Proiect serial I [ABCD]*), 1966

Ideea lui LeWitt în acest caz era de a înțelege cum poate ceva să arate bine organizat și ordonat într-un context și ca o harababură totală în altul. Ceea ce pare o preocupare stranie pentru o operă de artă care constă într-un peisaj cu cuburi albe. Dar apoi LeWitt a spus că scopul său nu era „să-l instruiască pe privitor, ci să-i ofere informații", sperând că astfel gândirea lui va deveni la fel de clară și de directă precum cuburile sale fără pereți. Manifestul său personal era de a „recrea arta, a începe de la zero", ceea ce pare un bun punct de pornire pentru *Proiect serial I (ABCD)*.

A început opera de artă, așa cum a promis, de la zero. A desenat un cub pe o bucată de hârtie. Apoi altul și altul și altul, până când a umplut pagina. I-a plăcut că erau organizate și coerente. Asta până când au fost transformate în obiecte tridimensionale și aranjate pentru a forma o sculptură, moment în care i se părea că nu vede decât dezordine, ce îi transforma seninătatea în neliniște. LeWitt se confrunta acum cu un delicat puzzle vizual pe care îl crease chiar el. Și-a dat seama că soluția era să meargă încet în jurul sculpturii și să o observe din unghiuri și perspective diferite. Pe măsură ce ochiul se obișnuia cu haosul și aduna tot mai multe informații, ceea ce fusese o masă impenetrabilă de cuburi haotice se limpezea treptat, transformându-se în ceva ce el considera a fi un sistem atrăgător. A descoperit că acele cuburi fără pereți prin care puteai trece cu privirea luminau întreaga încăpere, făcând-o să pară mai mare decât era de fapt. În același timp, cuburile solide funcționau ca niște bariere vizuale, ce aveau efectul de a-i atrage privirea și atenția înapoi în sculptură.

ile erau
vedere

, 1966

rate bine
Ceea ce
peisaj cu
uiască pe
deveni la
festul său
pun punct

n cub pe
agina. I-a
ormate în
nt în care
nelinişte.
chiar el.
o observe
cu haosul
de cuburi
ra a fi un
uteai trece
cât era de
, ce aveau

Proiect serial I (ABCD) este un obiect arhetipal de artă minimalistă, despre care se poate spune că era arta erei spaţiale: matematică, metodică şi neînduplecat rece. Artiştii minimalişti explorau unele dintre aceleaşi principii în acelaşi timp cu oamenii de ştiinţă ce concepeau rachete care să îl ducă pe Om pe Lună: materie, sisteme, volum, secvenţe, percepţie şi ordine. Şi, cel mai important, felul cum relaţionează toate acestea cu noi, locuitorii acestei bizare sfere vii numite Planeta Pământ.

Calmul exterior al operelor lor minimaliste trăda o nevoie interioară a artiştilor de a aduce ordine şi control în lume. Nu era o compulsie pe care au transmis-o generaţiei următoare de artişti, ce a înflorit în timpul mişcării *flower-power* din anii '60 şi a fost apoi alimentată de consecinţele crizei petrolului din anii '70. Ei aveau să ducă arta în cu totul altă direcţie.

Minimalismul marcase sfârşitul modernismului. Arta păşea acum într-o nouă eră, cea a postmodernismului.

despicat la mijloc – o înfloritură finală flamboaiantă, ca pălăria purtată de o mamă altfel timidă la nunta fiicei.

Pentru mulţi critici, acesta părea inutil de ostentativ şi nu cadra cu estetica acoperişurilor plate ale Manhattanului modernist. În opinia lor, clădirea AT & T a lui Johnson era o întoarcere la frivolitatea designului art deco, ilustrat de Chrysler Building (1930); o referinţă vizuală pe care au văzut-o în partea de sus a faţadei acestui zgârie-nori. Johnson plasase un rând de ferestre verticale, înalte, cu spaţii mici între ele, chiar sub fronton, ceea ce în opinia multor contestatari a făcut ca punctul forte să arate cam ca masca unei maşini demodate.

Johnson a avut chef de joacă şi când a proiectat baza clădirii. În loc de o intrare formală, dreptunghiulară, aşa cum era de ceva vreme norma acceptată pentru zgârie-nori, a conceput o intrare arcuită, imensă, care, spunea el, amintea de domul renascentist al catedralei Santa Maria del Fiore din Florenţa, Italia. La aceasta a adăugat alte înfrumuseţări arhitecturale, cu detalii care includeau aluzii la coloanele romane şi elevaţii ce aminteau de designurile bibliotecilor realizate în secolul al XVIII-lea de ebenistul englez Thomas Chippendale. A îmbrăcat clădirea în granit roz neşlefuit, o alegere *nouveau*, dar uşor stridentă.

AT & T Building este o combinaţie postmodernistă clasică, în care referinţele subtile la istoria artei sunt îmbinate entuziast cu cultura contemporană. Sampling, hip-hop, mixaj şi o acută conştientizare a imaginii publice – toate au devenit parte a paletei postmoderne: înţelegerea timidă şi ironia muşcătoare erau lingua franca. Şi cum la nimic nu exista un singur răspuns însemna că totul merita să fie luat în considerare şi, dacă se dorea, putea fi inclus în mod legitim. Distincţiile şi definiţiile erau estompate: realitatea nu mai putea fi distinsă de ficţiune. În postmodernism imaginea de suprafaţă era extrem de importantă, dar se dovedea deseori a fi falsă ori contradictorie.

Cindy Sherman (n. 1954) a fost una dintre primele exponente ale artei parodiei şi imitării postmoderne cu seria sa *Untitled Film Stills* (*Cadre de film fără titlu*, 1977-1780) (vezi fig. 31). Ţinta sarcasmului său era misoginismul Hollywoodului. În decurs de trei ani a realizat 69 de portrete alb-negru în stilul stop-cadrelor publicitare pe care studiourile de film le produceau pentru a-şi promova actorii din rolurile principale. Sherman este întotdeauna vedeta *Cadrelor de film fără titlu*, dar acestea nu sunt nici pe departe nişte autoportrete. În manieră tipic postmodernă, ambiguitatea este suverană. Artista a scotocit prin dulapul cu costume pentru a crea o distribuţie de personaje feminine ficţionale arhetipale aşa cum erau ele imaginate şi promovate în filmele de categoria a doua: femeia fatală, prostituata, puştoaica cu mult sex-appeal, casnica şi fecioara de gheaţă. Sherman le interpretează în fiecare urtată de o

cu estetica
a AT & T a
de Chrysler
a de sus a
cale, înalte,
contestatari
e.
În loc de o
a acceptată
spunea el,
in Florenţa,
detalii care
designurile
ez Thomas
e *nouveau*,

ı care refe-
temporană.
lice – toate
muşcătoare
însemna că
clus în mod
nai putea fi
a extrem de

ıte ale artei
adre de film
isoginismul
lb-negru în
ceau pentru
auna vedeta
şte autopor-
ă. Artista a
e personaje
romovate în
ica cu mult
ză în fiecare

---

fotografie, toate imitând stilul imaginii pe care o parodiază. Personajele pe care le-a creat Sherman în fotografiile sale sunt atât de familiare, încât unii critici de film au „recunoscut” filmele la care se referă, deşi niciuna nu face trimitere direct la vreun film în mod special. Ea spunea că a încheiat seria numai când a „rămas fără clişee”.

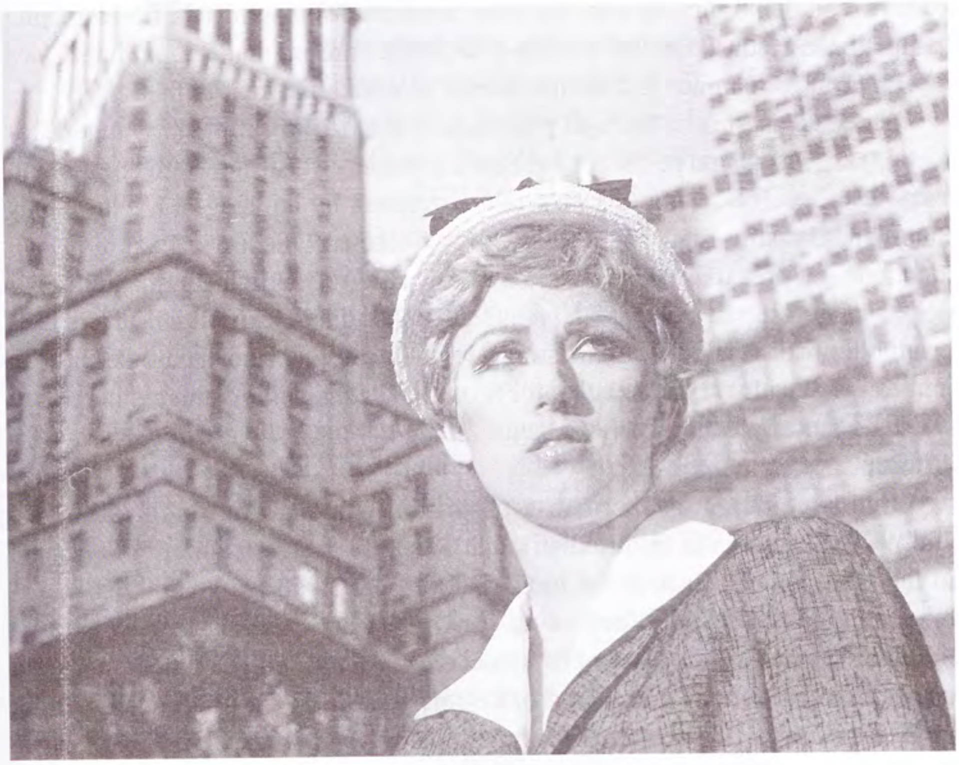


Fig. 31. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21* (*Cadru de film fără titlu #21*), 1978

Sherman este artista eminamente postmodernă. Fură ca o coţofană elemente din lucrările altora şi se joacă cu noţiunea de *identitate*, combinată cu obiceiul postmodern de a adopta metodele altor mişcări artistice. În cazul ei, era vorba despre performance şi arta conceptuală. În *Cadrele de film fără titlu* Sherman s-a transformat în suport pentru propriile idei, la fel cum făcuse artistul Bruce Nauman cu un deceniu mai devreme în *Dans sau exerciţiu în perimetrul unui pătrat (Dans pătrat)*. Forţa lucrării lui Nauman stă în faptul că iniţial pare superficială şi uşoară, dar se dovedeşte a fi profundă şi plină de sens. Acelaşi lucru este valabil şi în cazul *Cadrelor de film fără titlu* ale lui Sherman, care se inspiră dintr-un filon de miraje şi manipulări gen Warhol.

Cadrele de film publicitare realizate de Sherman înfăţişează personaje ficţionale din filme care nu au existat niciodată şi care, chiar dacă ar fi existat, ar fi fost tot fictive, la fel ca modul în care studioul îşi stilizase „frumoasele" vedete feminine, în încercarea de a ne atrage în sălile de cinema. Prin fotografiile sale, Sherman face un comentariu mai amplu cu privire la natura culturii contemporane, în care un flux constant de imagini falsificate menite să manipuleze consumatorul a creat o societate care nu mai e capabilă să facă diferenţa între realitate şi ficţiune, adevăr şi minciună, real şi fals.

Face toate acestea în limbajul postmodern al aluziilor subtile şi al sugestiilor întâmplătoare, evitând pe cât posibil capcana modernistă de a fi clară şi explicită. Poate că aceste *Cadre de film fără titlu* reprezintă 69 de imagini ale lui Cindy Sherman, dar ştim mai bine cine e Cindy Sherman? Pentru o lucrare despre identitate, nu prea dă indicii despre ea însăşi. Este vedeta în toate imaginile, dar e în acelaşi timp inexistentă - genul de contradicţie existenţialistă pe care postmoderniştii o adoră. Aminteşte de felul în care suprarealismul se juca cu mintea privitorului şi de simbolismul filosofic al romanelor comice din anii '60 scrise de autori precum Kurt Vonnegut (*Slaughterhouse Five [Abatorul cinci]*) şi Joseph Keller (*Catch-22*).

Eliminarea de către Sherman a propriului personaj din fotografiile sale aminteşte de reticenţa minimaliştilor la ideea de a face trimiteri la ei înşişi în lucrările lor. Provocarea lui Judd *et comp*. era să atragă atenţia privitorului numai către arta lor, fără ca personalitatea artistului să-l mai distragă. Sherman gândea altfel. Dacă persoana ei reală era absentă, ea putea interpreta orice personaj dorea: putea juca orice rol. Asta îi dădea libertatea absolută de a-şi schimba personajul după bunul plac, pentru că privitorul nu avea imagini sau informaţii anterioare despre ea pe care să se bazeze. Arta cameleonică a lui Sherman este o reflecţie asupra felului în care mass-media şi celebrităţile fabrică şi manipulează o imagine publică ce nu se bazează pe adevăratul caracter al individului în chestiune, ci pe ceea ce doreşte piaţa să fie acesta.

S-ar putea să nu fie o surpriză pentru nimeni, atunci, faptul că singurul sponsor al expoziţiei lui Cindy Sherman la MoMA în 1997 a fost Madonna - emblema postmodernă supremă, care a fabricat continuu imagini: mama reinventării. Starul pop demonstrase deja că cunoaşte şi apreciază opera lui Sherman în cartea sa *Sex* (1992), o publicaţie influenţată de *Cadre de film fără titlu*. Madonna, la fel ca Sherman, se distribuie în rolul de vedetă într-o serie de fotografii alb-negru năstruşnic regizate care (în cazul ei) imită portretizările stereotipe ale femeilor din lumea filmelor erotice. Şi, la fel ca Sherman, şi-a îndreptat privirea către anii de glorie ai Hollywoodului când şi-a creat un alter ego în faţa camerei, pe care l-a numit Mistress Dita – o starletă de cinema din anii '30. Rezultatul e o lucrare postmodernă a unei lucrări postmoderne, ceea ce este foarte...

Cindy Sherman şi Madonna nu erau singurele care se jucau cu ideea de falsă identitate şi aluzie folosind ca suport fotografia. După ce Sherman şi-a început seria de *Cadre de film fără titlu*, artistul canadian Jeff Wall (n. 1946) a realizat *The Destroyed Room* (*Camera devastată*, 1978) (vezi fig. 32), primul său diapozitiv de mărimea unui afiş. În timp ce Sherman şi Madonna au avut Hollywoodul ca sursă pentru tema lor, Wall s-a inspirat din operele marilor pictori europeni din secolele al XVII-lea, al XVIII-lea şi al XIX-lea, precum Diego Velázquez, Édouard Manet, Nicolas Poussin şi, în cazul *Camerei devastate*, Eugène Delacroix.

Wall a recreat în versiune postmodernă tabloul lui Delacroix *La Mort de Sardanapale* (*Moartea lui Sardanapal*, 1827) (vezi fig. 33) în cele mai mici detalii. Paleta cromatică, compoziţia şi lumina se potrivesc aproape perfect. Ambele lucrări se axează pe un pat dublu înconjurat de haos. Ambele lucrări sunt de mari dimensiuni, măsurând mai bine de un metru lungime. Date fiind toate acestea, nu ar fi exagerat să ne gândim că cele două lucrări ar arăta similar. Dar nu seamănă. Nici pe departe. Tabloul lui Delacroix înfăţişează o scenă de budoar îngrozitoare în care nişte femei goale sunt înjunghiate la porunca lui Sardanapal, regele oriental din Antichitate, care a hotărât ca sclavii, femeile şi caii lui să fie masacraţi în urma unei înfrângeri militare umilitoare. Delacroix a pictat o masă de corpuri contorsionate şi cai ridicaţi în două picioare, în timp ce regele priveşte imperturbabil din patul lui somptuos, ştiind că şi el va muri curând pe rugul care se pregăteşte.

Wall, în schimb, a înfăţişat o scenă în care nu se află niciun om. Mai mult, în imaginea sa nu e nici urmă de bogăţia şi podoabele reprezentate în tabloul lui Delacroix. El prezintă un dormitor sărăcăcios, modern, inform, aparţinând unei prostituate, care tocmai a fost răvăşit şi vandalizat. În această viziune a carnagiului contemporan şi-a ţesut Wall multiplele referinţe la marea pictură a lui Delacroix. Există un pat în mijlocul camerei, la fel ca în originalul lui Delacroix. Doar că în imaginea lui Wall nu e somptuos şi în el nu stă întins un rege, ci e răsturnat pe o parte, cu salteaua către noi, cu interiorul de burete ieşind printr-o despicătură diagonală care îl străbate de la un capăt la altul. Este în acelaşi timp o trimitere evidentă la violenţa originalului şi un subtil element de design ce reflectă linia compoziţională a tabloului lui Delacroix. Peretele colorat în roşu de Burgundia şi masa de Formica din fotografia lui

Wall amintesc de culorile dominante din pictura maestrului francez, la fel cum cearşaful roşu de satin reflectă ţesăturile scumpe de pe patul regelui. Mica dansatoare de plastic cu sânii goi pe care Wall a plasat-o pe dulapul cu sertare trimite la nudurile lui Delacroix, care implorau să li se cruţe viaţa. Ambele imagini portretizează o societate cândva optimistă şi eroică aflată acum într-o stare de dezvrăjire şi decădere.

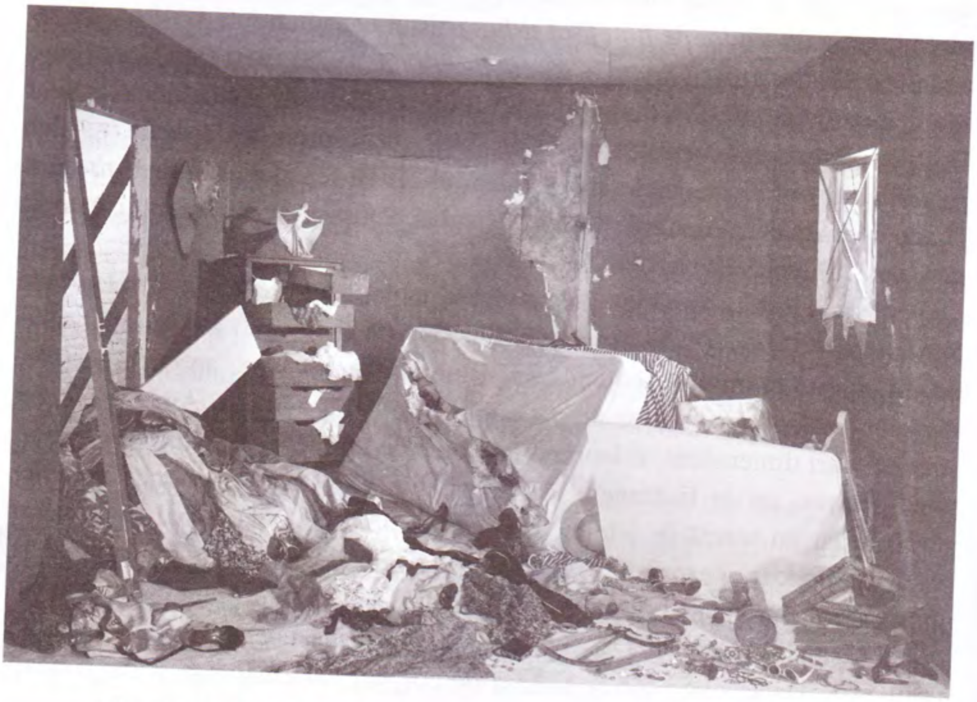


Fig. 32. Jeff Wall, *The Destroyed Room* (*Camera devastată*), 1978

Desigur, dacă ştii la ce face aluzie, asta sporeşte plăcerea produsă de fotografia lui Wall. Dar dacă nu ştii? Dacă eşti pur şi simplu într-o galerie şi dai cu ochii de această lucrare, fără să ştii că ar avea vreo legătură cu *Moartea lui Sardanapal*, pictura lui Delacroix? Ei bine, tot sunt o imagine şi un comentariu pline de forţă asupra vieţii moderne, cu o compoziţie şi o utilizare a culorilor care contrariază. Dar adevărul este că arta postmodernistă te recompensează dacă ai oarecare cunoştinţe, cam ca un rebus criptic, în care înţelegerea vine din soluţionarea puzzle-ului. Pentru a face asta e nevoie de un proces de deconstrucţie, pe măsură ce descoperi elementele pe care artistul le-a preluat din diverse surse, ce te ajută să înţelegi sensul operei. Şi întocmai ca un rebus criptic, cu cât cunoşti mai bine modul de lucru al unui artist, cu atât mai rapid vei descifra indiciile pe care le oferă.

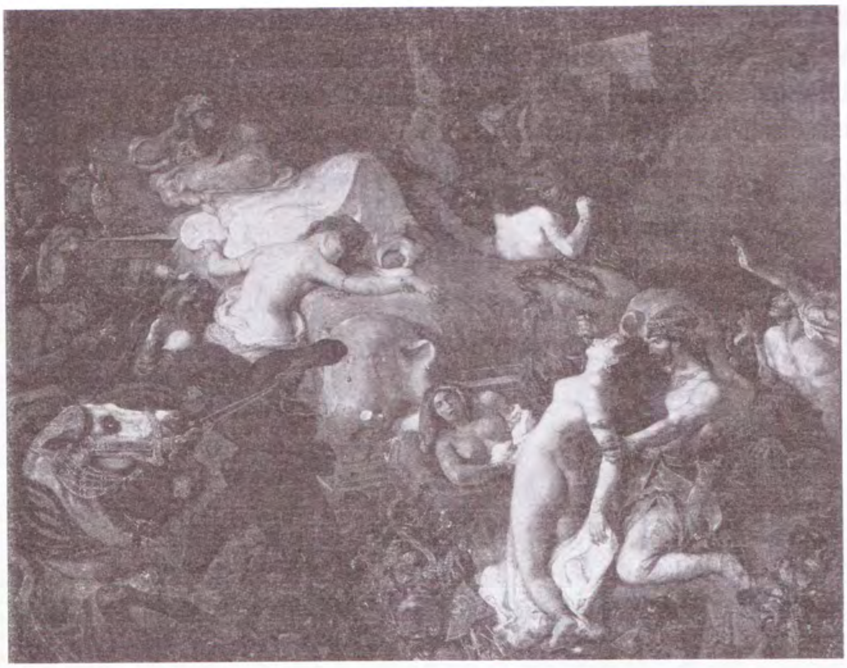


Fig. 33. Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanape* (*Moartea lui Sardanapal*), 1827

Ceea ce nu înseamnă că nu te poţi bucura de lucrarea lui Jeff Wall chiar dacă cunoşti toate glumiţele şi insinuările ; nu trebuie decât să ştii că în arta postmodernă există întotdeauna mai mult decât pare la prima vedere. De exemplu, *Mimic* (*Imitaţie*, 1982) (vezi fig. 34), una dintre cele mai celebre lucrări ale lui Wall. În imagine sunt trei persoane de vreo 20 şi ceva de ani – doi bărbaţi şi o femeie – care merg pe stradă într-o suburbie din America de Nord într-o zi călduroasă şi însorită. Unul din bărbaţi are barbă şi o ţine de mână pe prietena lui. Amândoi sunt albi. În dreapta lor e un asiatic. Wall a surprins momentul când cuplul tocmai îl depăşeşte. Albul se întoarce către asiatic şi îşi ridică un deget la colţul ochiului, într-un gest rasist însemnând „ochi de chinezoi". Asiaticul percepe insulta cu coada ochiului ; prietena se uită în altă direcţie.

Wall a fotografiat un gest bazat pe stereotip şi imitaţie, de unde şi titlul lucrării. Şi este o imagine foarte frapantă şi agresivă. Cu atât mai mult cu cât măsoară aproape 2 × 2,3 metri şi e luminată din spate, cele trei personaje fiind aproape în mărime naturală. Dacă privim imaginea un minut sau două, cei mai mulţi dintre noi vor observa probabil că centrul fotografiei – zona imaginii către care artiştii atrag în mod tradiţional atenţia privitorului – îi separă pe cei trei protagonişti. Cuplul de albi se află la câţiva centimetri în dreapta liniei mediane, iar asiaticul la aceeaşi distanţă, de partea cealaltă. Compoziţia este intenţionată. Wall face un comentariu la adresa diviziunii rasiale din Vest. Şi iată că avem o imagine postmodernă destul de directă, care trebuie descifrată. Mai departe.

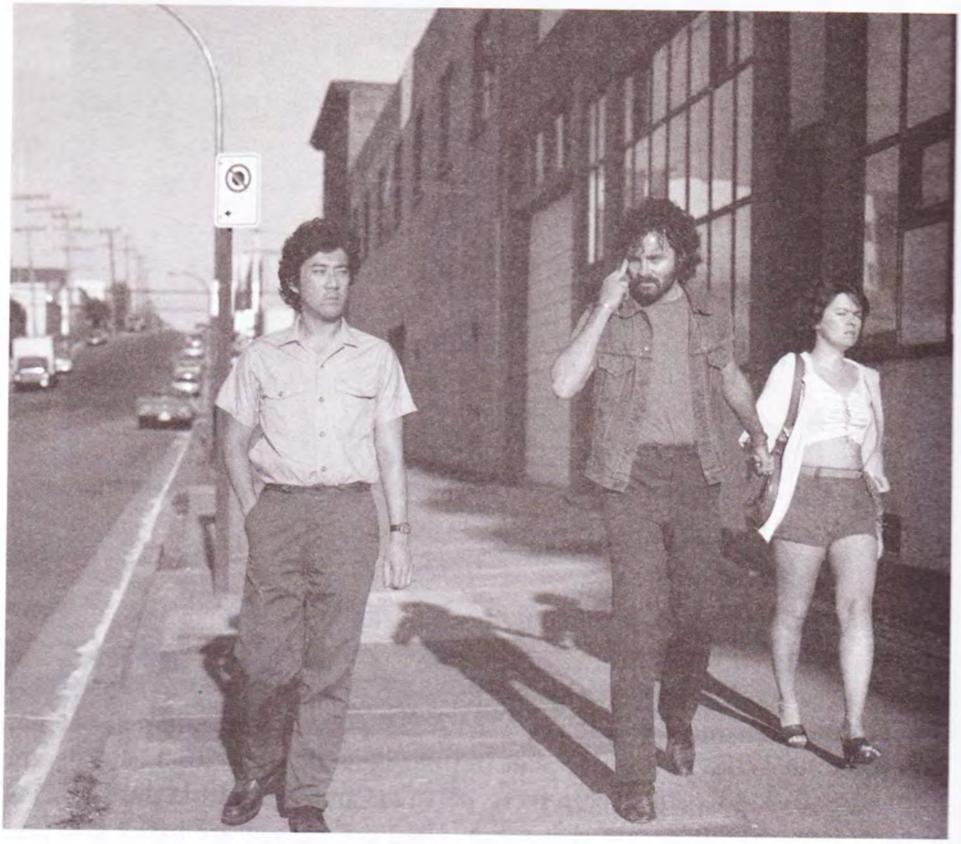


Fig. 34. Jeff Wall, *Mimic* (*Imitaţie*), 1982

Numai că această fotografie nu se rezumă la asta – şi nici titlul ei. Începând cu faptul că aceasta nu este o fotografie tip reportaj, ci un fals elaborat. Oamenii din imagine sunt actori care au fost costumaţi şi machiaţi ca şi cum ar apărea într-un film. Fotografia nu a fost făcută într-o clipă, ci după multe ore de repetiţii. Wall ia regulile cinematografiei şi le aplică la fotografie, iar apoi expune lucrarea folosind tehnica panourilor de publicitate iluminate din spate, pe care le văzuse pe când călătorea prin Europa cu autobuzul. Totul în această operă de artă postmodernă este construit din fragmente preluate şi copiate (imitate) de altundeva: e un colaj de standarde şi influenţe.

cealaltă.
iviziunii
ctă, care

Începând
Oamenii
ar apărea
e ore de
iar apoi
din spate,
n această
i copiate

Uitaţi-vă bine la *Imitaţie*. Gândiţi-vă la titlul său şi priviţi cele trei personaje. Uitaţi-vă la corpurile lor. Uitaţi-vă mai ales la forma şi la poziţia picioarelor asiaticului. Sunt imaginea în oglindă a picioarelor bărbatului alb, care sunt apoi oglindite de cele ale prietenei sale, care le oglindesc pe cele ale asiaticului. Acum cine imită pe cine ? Ei bine, Jeff Wall îl imită cu siguranţă pe pictorul Gustave Caillebotte (1848-1894), artist asociat cu impresionismul. O privire rapidă la *Rue de Paris, temps de pluie* (*Stradă din Paris ; zi ploioasă*, 1877) v-ar face să zâmbiţi. Ambele imagini sunt încadrate de o clădire comercială în dreapta şi de o stradă în stânga, care dispare în depărtare spre un punct de fugă central. Amândouă au câte trei personaje centrale care oglindesc poziţia corpului celorlalţi. Şi amândouă folosesc un felinar ca tehnică de separare a personajelor principale de restul imaginii. Tabloul lui Caillebotte alege drept cadru noile bulevarde largi ale Parisului, create de baronul Haussmann, fapt preluat şi de Wall. Caillebotte făcea parte din generaţia pariziană de la sfârşitul secolului al XIX-lea, plină de un optimism entuziast faţă de viaţa urbană modernă. Decorul lui Wall pentru imaginea sa – o stradă suburbană dezolantă din America de Nord unde cresc buruienile şi moare ambiţia – este o cronică postmodernă a ceea ce s-a întâmplat cu visul modernist. Un vis la îndeplinirea căruia au ajutat şi muncitorii imigranţi, contribuţie pentru care de obicei sunt abuzaţi în loc să li se mulţumească.

Modernismul avea margini drepte ; postmodernismul nu avea margini. Modernismul respingea tradiţia ; postmodernismul nu respingea nimic. Modernismul era liniar şi sistematic ; postmodernismul era peste tot. Moderniştii credeau în viitor ; postmoderniştii nu prea credeau în nimic, ci preferau să pună la îndoială. Moderniştii erau serioşi şi aventuroşi ; postmoderniştii erau maeştri ai experimentării ludice : ireverenţă dibace şi cinism detaşat. Sau, cum spunea Moe într-un episod din *The Simpsons* (*Familia Simpson*), Po-Mo e „ciudat de dragul de a fi ciudat". Poate. Dar asta nu înseamnă că postmoderniştii erau inofensivi, că nu aveau opinii sau convingeri politice. Mai degrabă nu aveau încredere în nimeni care propunea adevăruri absolute şi soluţii facile. Iar asta i-a împins în aceeaşi direcţie în care se îndreptaseră reprezentanţii pop-art-ului cu un sfert de secol înainte : către lumea reclamei şi comerţului, la care postmoderniştii vor privi ironic.

Barbara Kruger (n. 1945) lucra ca designer grafic la Condé Nast, editorul celei mai fiţoase reviste *glossy* din lume. Este templul suprem al consumerismului, unde se promovează viziunea unui ideal intangibil : o fantezie escapistă la care să aspire cititorii şi pe care să încerce toată viaţa să o materializeze. Lui Kruger nu prea îi plăceau unele dintre imaginile şi articolele pe care le vedea. A început să decupeze imagini din reclamele care îi atrăgeau atenţia când răsfoia reviste. Apoi le reproducea în alb-negru și scria deasupra sloganuri, precum *I Shop Therefore I Am* (*Cumpăr, deci exist*, 1987) (un act subversiv la adresa afirmației filosofice făcute în secolul al XVII-lea de René Descartes, „Cuget, deci exist") și *Your Body is a Battleground* (*Corpul tău e un câmp de luptă*, 1989). La fel ca Warhol, folosea metodele din publicitate (sloganuri, litere îngroșate, imagini simple și izbitoare) pentru a-și sublinia ideea. Spre deosebire de Warhol, ea era vădit critică la adresa industriei și a disponibilității ei de a vinde iluzii deșarte.

Kruger folosește pronume personale - *eu*, *noi*, *tu*, *voi* - pentru a ne atrage și a ne implica în limbajul prezumtiv folosit de reclamele comerciale. Își scrie mesajele într-o manieră similară, directă, cu litere îngroșate, distinctive, deseori imprimate (de obicei cu roșu) pe un fond alb, simplu sau pe o imagine obținută prin autotipie, dând operelor sale „o identitate de marcă". Critica la adresa consumerismului este clară ; mesajul ei este limpede. Dar, fiind postmodernistă, Kruger a inclus multe alte referințe în lucrările sale. Caracterele roșii sunt o aluzie la afișele constructiviste ale lui Rodcenko ; imaginea din reclame pe care o folosește este un produs al pop-art-ului. Și nici fontul nu e ales la întâmplare. Este Futura, un design geometric creat în 1927 care se potrivește principiilor moderniste stricte ale Școlii Bauhaus, o instituție care considera comunicarea în masă un organ unificator, nu un mijloc de manipulare comercială și egoism individual (Futura este fontul folosit de Volkswagen, Hewlett-Packard și Shell pentru a-și vinde produsele). Nici futuriștii nu au fost lăsați la o parte. Kruger folosește mereu versiunea Oblique (italică) a fontului Futura pentru a da declarațiilor sale succinte o notă de urgență și dinamism à la Marinetti.

Iar apoi mai e și jocul ironic de cuvinte din lucrările sale. Ce ne duce - inevitabil - cu gândul la Marcel Duchamp și la dadaiști în general, cărora nimic nu le plăcea mai mult decât să manipuleze limbajul pentru a lua în râs autoritatea și lumea artistică. Ceea ce Kruger a făcut în 1982 cu *Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)* (*Fără titlu [Investești în divinitatea capodoperei]*), unde a reprodus o copie alb-negru a celebrei secțiuni din fresca pictată de Michelangelo pe tavanul Capelei Sixtine, în care degetul lui Dumnezeu îl atinge pe al lui Adam (semnificând crearea Omului). Pe deasupra a imprimat cuvintele : „Investești în divinitatea capodoperei", cu litere albe, îngroșate, pe niște dungi negre, late. Aceasta este o lucrare în care Kruger imită metodele comerciale ale afișelor publicitare pentru a pune sub semnul întrebării practicile comerciale ale lumii artistice.

Lucrările sale nu sunt semnate, iar literele sunt impersonale, ridicând întrebări în legătură cu autorul, autenticitatea, reproducerea și identitatea, toate teme postmoderniste centrale. Mesajul implicit din spatele declarațiilor sale este o provocare : un ghiont în coaste care ne îndeamnă să ne gândim de două ori dacă să credem mesajele și metodele mass-media. Și funcționează ca memento al forței cuvintelor în artă, fapt pe care l-am descoperit pe când lucram la Tate.

Pentru o instituție recunoscută în toată lumea datorită excelenței și calității, sediul central al muzeului Tate nu este ceea ce ar aștepta majoritatea celor din afară. Cei mai mulți membri ai personalului lucrează într-un fost spital militar din Pimlico, Londra, care miroase încă a dezinfectant și unde e mereu frig, din cauza ferestrelor sparte și a fantomelor unor războinici morți de mult. Biroul meu era la parter, dincolo de fosta morgă și în spatele grădinii unde tuberculoșii ieșeau să respire aer proaspăt, sperând să scape de horcăitul morții. Nu era cel mai încântător loc.

Cu toate acestea, când aveam vizitatori în biroul meu, ei se uitau în jur și își opreau privirea pe un afiș înalt de 2,5 metri pe care îl aveam pe perete, iar uneori mă întrebau dacă îl pot fotografia. Era o reproducere după o lucrare intitulată *How to Work Better* (*Cum să muncești mai bine*, 1991) a unor artiști din Zürich, Peter Fischli (n. 1952) și David Weiss (n. 1946), cunoscuți împreună drept Fischli/Weiss. Are forma celor Zece Porunci, înșiruind ce trebuie făcut pentru a munci mai bine : 1. FĂ UN SINGUR LUCRU ODATĂ, 2. ÎNCEARCĂ SĂ AFLI CARE ESTE PROBLEMA, 3. ÎNVAȚĂ SĂ ASCULȚI, și așa mai departe, până la 10, care spune pur și simplu : ZÂMBEȘTE.

Bănuiesc că, în general, vizitatorii mei au mușcat momeala artiștilor și au văzut în planul cu zece puncte al lui Fischli/Weiss o soluție profetică ce le-ar putea maximiza potențialul profesional. Ceea ce i-ar amuza pe artiști. Pentru că lucrarea este ironică, concepută să ia în derâdere discursul motivațional adoptat de marile corporații. Inițial au prezentat lista ca o pictură murală uriașă pe peretele exterior al unei clădiri de birouri din Zürich și mi-au dat voie să fac o copie doar dacă eram de acord să o pun pe perete în biroul meu. Artiștii au preluat propaganda din lumea afacerilor pentru a parodia modul în care companiile încearcă să le spele creierul angajaților, făcându-i să creadă că succesul se poate obține urmând un simplu set de reguli : intrând în joc.

Artistul american John Baldessari (n. 1931) a realizat lucrări textuale similare precum *Tips for Artists Who Want to Sell* (*Sfaturi pentru artiștii care vor să vândă*, 1966-1968), care enumeră trei sugestii practice pentru artiștii ce doresc să găsească un cumpărător pentru lucrările lor. Prima dintre ele este ÎN GENERAL, TABLOURILE ÎN CULORI DESCHISE SE VÂND MAI REPEDE DECÂT CELE ÎN CULORI ÎNCHISE. Baldessari a spus : „Tind să consider cuvintele nişte substitute pentru imagini. Se pare că nu reuşesc să-mi dau seama ce fac unele şi nu fac celelalte". Ceea ce nu înseamnă că s-a axat pe lucrări constând numai în texte, ci doar că este flexibil în alegerea suportului şi a tehnicii compoziţionale. La mijlocul anilor '80 Baldessari a realizat *Heel* (*Călcâi*, 1986), un colaj compus din 12 cadre de film alb-negru. Toate imaginile, într-un fel sau altul, au legătură cu titlul lucrării, fie prin faptul că înfăţişează un călcâi sau un picior, fie prin aluzia la alte utilizări ale cuvântului în limba engleză (o comandă pentru un câine, descrierea unui om imoral). Ar părea un joc amuzant de cuvinte şi imagini pentru privitor. Dar, dacă te uiţi din nou la imagini, încep să se ivească nişte teme. Există durere (călcâie rănite), conflict (un protest studenţesc, un câine agresiv) şi identitate (artistul a plasat o bulină mare, galbenă peste faţa unui bărbat). Sub jovialitatea superficială se ascunde o critică postmodernistă. Ca şi în cazul fimului *Der Lauf der Dinge* (*Cum merg lucrurile*, 1987) realizat de Fischli/Weiss.

Aceasta este o capodoperă postmodernă, copiată de mulţi, neîntrecută de nimeni. Sfatul meu este să intraţi online şi să vă uitaţi la filmul de 30 de minute. Sau, şi mai bine, mergeţi într-o galerie care expune lucrarea, unde va fi instalată după indicaţiile artiştilor. Nu cred că veţi fi dezamăgiţi. Filmul înfăţişează o serie de evenimente extrem de improbabile declanşate când un cauciuc de maşină e dat de-a dura pe podeaua unui atelier după ce a fost pus în mişcare cu un ghiont de un sac de gunoi care se învârte deasupra lui. Urmează 30 de minute de haos creat de efectul de domino, pe măsură ce materialele care se găsesc în atelierul unui om de ştiinţă amator – scaune, scări mobile, sticle de plastic, cauciucuri, substanţe chimice periculoase, vopsea – sunt aruncate în toate părţile într-o secvenţialitate dinamică fascinantă, în timp ce se ciocnesc tot felul de obiecte în mişcare (un ibric pe patine cu rotile, o tavă cu lichid topit care dă pe dinafară). E un film extraordinar : amuzant, ingenios şi cu un element de risc (un element esenţial al divertismentului bazat pe imagini în mişcare), căci aştepţi să vezi dacă secvenţa va fi întreruptă de un obiect care îşi va rata ţinta şi va opri, astfel, reacţia în lanţ.

Aşa că e amuzant. Dar e şi ceva tulburător la filmul ăsta. Evenimentele nu duc nicăieri ; e fără sens. Şi cu toate că întregul proces pare improvizat, realizat de nişte amatori, lucrurile stau puţin altfel. Plănuirea unei serii de asemenea coliziuni complicate trebuie să fi implicat multe luni de încercări – este un exerciţiu de o precizie premeditată, nu o întâmplare spontană. Suntem păcăliţi să credem că ceea ce vedem este opera unui profesor trăsnit, şi nu eforturile meticuloase a doi artişti extrem de sofisticaţi. Înşelătoria este folosită în detaliu, inclusiv în stilul de filmare „de amatori", când de fapt secvenţa a fost înregistrată pe un film profesional de 16 mm. E o producţie în care nimic nu e ceea ce pare. Artiştii se axează pe materialele industriei moderne, exact cum făcuseră constructiviştii cu 70 de ani în urmă. Dar lipseşte optimismul. Aici Fischli/Weiss ne arată ce se întâmplă când materialele nu sunt folosite în scopul pentru care au fost făcute : abandonate şi ignorate, ele devastează ceea ce părea a fi un mediu stabil. E un film despre consecinţe, relaţii şi identitate – un colaj viu, o „combinaţie” gen Rauschenberg adusă la viaţă în mod bizar.

Postmodernismul aducea în atenţia publicului opera unor asemenea artişti. Ei îşi realizau lucrările ambigue chestionând, imitând şi însuşindu-şi. La fel ca artiştii conceptualişti şi ca minimaliştii care i-au precedat, artiştii postmoderni au realizat lucrări bine gândite care îi răsplătesc pe cei care acordă puţin timp şi atenţie pentru a le descifra subtilităţile. La fel ca şi lui Duchamp – omul care le-a influenţat atât de mult lucrările –, le plăceau glumele. Ceea ce poate face ca lucrările lor să pară banale, prosteşti şi batjocoritoare. Şi câteodată poate chiar sunt, dar în general nu e cazul. Cea mai bună artă postmodernă se bazează pe observaţiile inteligente ale cuiva din afară – cineva care priveşte deopotrivă cu admiraţie şi aversiune. De fapt, ca toată arta bună.

20

Arta de azi: celebritate şi bani 1988-2008-prezent

Nu există un termen general acceptat pentru arta realizată în cele două decenii care acoperă sfârşitul secolului XX şi începutul secolului XXI. Din punctul de vedere al mişcărilor artistice, postmodernismul este ultima recunoscută oficial, care şi-a pierdut elanul spre sfârşitul anilor '80. Ceea ce înseamnă că ar trebui să-mi închei cartea aici, cu câteva paragrafe scurte, de sinteză, şi să o actualizez mai târziu, când un specialist sau un critic respectabil va inventa un termen care să descrie arta realizată de la sfârşitul anilor '80 până azi.

Dar ar fi păcat. Adică ultimii 25 de ani au fost extraordinari. Niciodată nu s-au mai creat şi nu s-au mai cumpărat atâtea lucrări de artă contemporană. Niciodată publicul şi mass-media nu au fost atât de interesaţi de acest subiect. Şi niciodată nu au fost atât de multe locuri în care să mergi să vezi lucrări de artă. În toată lumea s-au construit noi muzee şi galerii fabuloase. Guggenheim la Bilbao, Tate Modern la Londra şi Maxxi la Roma – toate au fost create începând cu 1997. Suntem martorii unui boom al artei moderne la nivel global, cum nu a mai existat niciodată până acum. Ar fi păcat să trecem superficial peste toate acestea numai fiindcă nu există un termen recunoscut pentru operele realizate recent. Iar această poveste a artei moderne ar rămâne frustrant de neterminată. Deci ce-i de făcut?

Ei bine, nu am să risc încercând să dau un nume unei mişcări artistice. La un moment dat cineva va institui un termen oficial care se va impune. Dar până atunci, pentru a aduce această poveste la zi, îmi voi asuma riscul de a sugera un numitor comun care, cred eu, caracterizează multe dintre lucrările produse de avangarda vremii noastre.

Şi au existat câteva tendinţe destul de evidente. Una dintre ele este proliferarea sculpturilor monumentale, care atrag atenţia şi care au răsărit în spaţiile publice din toată lumea ca ciupercile după ploaie. Aceste lucrări de artă contemporană gigantice, care sunt deseori comandate de consilii locale ce încearcă să îşi îmbunătăţească astfel imaginea, au captivat atenţia şi imaginaţia publicului. Fapt care, la rândul lui, a contribuit la apariţia unui nivel de interes fără precedent pentru arta modernă, ceea ce a grăbit apoi manifestarea altei tendinţe recente : arta „experienţială".

Aşa cum spuneam în capitolul despre conceptualism, aceste medii interactive sunt parţial sală de jocuri, parţial instalaţii artistice. Pentru muzee, ele sunt forma ideală de „distarţie", având câte ceva pentru fiecare, de la specialistul serios până la tânăra familie în căutare de distracţie. Se găseşte întotdeauna o combinaţie aiuritoare de cappuccino scumpe şi programe educaţionale dacă clienţii doresc să-şi intensifice experienţa la un muzeu de artă. Aceste lucrări de artă care încântă publicul reflectă şi măsura în care s-a estompat în ultimii zece-douăzeci de ani graniţa dintre arta modernă – cândva o preocupare de nişă pentru spiritele înalte – şi activităţile de loisir mai tradiţionale din zona divertismentului, precum filmul, teatrul şi atracţiile turistice.

Pentru artiştii care lucrează în acest domeniu, precum Carsten Höller (n. 1961), scopul este de a contesta experienţa tradiţională a vizitei la muzeu (liniştită, competitivă, serioasă, însingurată) instalând nişte tobogane în spirală şi paturi rotitoare ce îi pun pe vizitatori să intre în situaţii sociale în care sunt forţaţi să interacţioneze. Unii curatori au categorisit această abordare a artei printr-o etichetă cu rezonanţe mai degrabă academice : „estetică relaţională". Aceasta este o teorie care susţine că a face artă astăzi înseamnă a crea o „arenă de schimb" între un artist şi o comunitate de vizitatori în care aceştia „împărtăşesc" idei şi experienţe. Conform argumentului esteticii relaţionale, toboganele lui Höller sunt o reacţie la natura antisocială a existenţei noastre urbane contemporane, unde automatizarea şi tehnologia au eliminat „întâlnirile întâmplătoare" din viaţa noastră de zi cu zi. Toboganele şi paturile rotitoare, spun ei, oferă un context social în care oamenii pot interacţiona şi reprezintă un comentariu artistic şi politic clar la adresa lumii de azi. Toate acestea sună plauzibil. Dar, din lunga mea experienţă, în care am privit sute de mii de oameni dându-se pe tobogane sau alte chestii din astea la Tate, aş putea spune că realitatea e mult mai prozaică. Mulţi dintre vizitatorii care stau la coadă pentru a „se da" în sau pe asemenea instalaţii „experienţiale" nu le consideră decât o distracţie ; nu prea îi interesează să intre în comuniune cu ceilalţi consumatori de artă – şi cu atât mai puţin să împărtăşească idei. Acestea fiind spuse, asemenea lucrări reuşesc în mod clar să schimbe natura unui muzeu – dacă în bine sau rău rămâne de discutat.

O altă tendinţă mai evidentă în această perioadă este ca artiştii să conteste graniţele acceptate până acum în privinţa gustului şi decenţei, realizând lucrări menite să provoace şi să şocheze. În anii '60 a luat sfârşit epoca deferenţei, în timp ce mişcarea punk a anilor '70 a aşezat un rânjet dispreţuitor pe feţele tinerilor care deveneau acum o forţă. Dar abia la sfârşitul anilor '80 au fost contestate în mod ostentativ anumite convenţii sociale. Până în acel moment imaginile explicite axate pe sex şi violenţă extremă erau încă rezervate revistelor porno şi filmelor pentru adulţi ; orice altă menţionare a lor se făcea prin aluzii şi insinuări. Apoi a intrat în ring o nouă generaţie de artişti, mai curajoasă, care nu a mai umblat cu mănuşi. Aşa a apărut super-obraznica *Made in Heaven* (*Produs în Rai*, 1989) a lui Jeff Koons, o serie de tablouri, afişe şi sculpturi care îi înfăţişau pe artist şi pe soţia sa de atunci, actriţa porno italiană Ilona Staller (cunoscută sub numele de scenă Cicciolina), implicaţi într-o serie de acte sexuale explicite. Au urmat scenele sângeroase ale unor artişti britanici, fraţii Chapman (Dinos Chapman, n. 1962 ; Jake Chapman, n. 1966). Ei înfăţişează de regulă corpuri mutilate şi răni deschise în lucrări precum *Tragic Anatomies* (*Anatomii tragice*, 1996). Aceste scene de filme horror proaste au căpătat o nuanţă mult mai întunecată prin includerea a ceea ce a devenit amprenta lor : nişte păpuşi groteşti, deformate sexual, ca nişte troli.

Toate aceste tendinţe au avut un impact asupra modului în care se face şi se receptează arta de la sfârşitul anilor '80. Au existat unele tentative de a găsi un nume colectiv pentru ceea ce se întâmpla. S-au vehiculat denumiri ca monumentalism, experienţialism şi senzaţionalism, în speranţa că ele vor defini o epocă şi o mişcare artistică. Dar nu au convins. Tema generală ar putea fi şocul şi groaza, dar nu există un principiu ordonator global în jurul căruia artiştii să fi împărtăşit o viziune sau o metodă care să le legitimeze apartenenţa la nişte mişcări artistice definibile.

Dar eu cred că se poate identifica o atitudine care caracterizează o mare parte din arta realizată în ultimul sfert de secol. Există un cuvânt care începe să lege marea varietate de stiluri, idei şi abordări adoptate de artişti în această perioadă. Recunosc că nicio categorisire nu este satisfăcătoare ; apar mereu anomalii, simplificări şi compromisuri. De aceea atât de mulţi artişti s-au distanţat de mişcările în care au fost incluşi de istorici ai artei şi critici. Dar asta nu înseamnă că astfel de categorizări nu au şi ele un rost, chiar şi numai pentru a dovedi că sunt greşite. Cuvântul la care mă gândesc nu vrea să fie un nume pentru o mişcare care să definească această perioadă, dar cred că este un termen valid care ne-ar putea ajuta să înţelegem motivaţiile din spatele a ceea ce s-a creat în numele artei.

Pentru a demonstra ce vreau să spun voi delimita o perioadă, care este mai degrabă o coincidenţă utilă pentru propunerea mea decât un punct de pornire şi unul final foarte strict stabilite. Perioada pe care o identific acoperă 20 de din toată lumea ca ciupercile după ploaie. Aceste lucrări de artă contemporană gigantice, care sunt deseori comandate de consilii locale ce încearcă să își îmbunătățească astfel imaginea, au captivat atenția și imaginația publicului. Fapt care, la rândul lui, a contribuit la apariția unui nivel de interes fără precedent pentru arta modernă, ceea ce a grăbit apoi manifestarea altei tendințe recente : arta „experiențială”.

Așa cum spuneam în capitolul despre conceptualism, aceste medii interactive sunt parțial sală de jocuri, parțial instalații artistice. Pentru muzee, ele sunt forma ideală de „distarție”, având câte ceva pentru fiecare, de la specialistul serios până la tânăra familie în căutare de distracție. Se găsește întotdeauna o combinație aiuritoare de cappuccino scumpe și programe educaționale dacă clienții doresc să-și intensifice experiența la un muzeu de artă. Aceste lucrări de artă care încântă publicul reflectă și măsura în care s-a estompat în ultimii zece-douăzeci de ani granița dintre arta modernă – cândva o preocupare de nișă pentru spiritele înalte – și activitățile de loisir mai tradiționale din zona divertismentului, precum filmul, teatrul și atracțiile turistice.

Pentru artiștii care lucrează în acest domeniu, precum Carsten Höller (n. 1961), scopul este de a contesta experiența tradițională a vizitei la muzeu (liniștită, competitivă, serioasă, însingurată) instalând niște tobogane în spirală și paturi rotitoare ce îi pun pe vizitatori să intre în situații sociale în care sunt forțați să interacționeze. Unii curatori au categorisit această abordare a artei printr-o etichetă cu rezonanțe mai degrabă academice : „estetică relațională”. Aceasta este o teorie care susține că a face artă astăzi înseamnă a crea o „arenă de schimb” între un artist și o comunitate de vizitatori în care aceștia „împărtășesc” idei și experiențe. Conform argumentului esteticii relaționale, toboganele lui Höller sunt o reacție la natura antisocială a existenței noastre urbane contemporane, unde automatizarea și tehnologia au eliminat „întâlnirile întâmplătoare” din viața noastră de zi cu zi. Toboganele și paturile rotitoare, spun ei, oferă un context social în care oamenii pot interacționa și reprezintă un comentariu artistic și politic clar la adresa lumii de azi. Toate acestea sună plauzibil. Dar, din lunga mea experiență, în care am privit sute de mii de oameni dându-se pe tobogane sau alte chestii din astea la Tate, aș putea spune că realitatea e mult mai prozaică. Mulți dintre vizitatorii care stau la coadă pentru a „se da” în sau pe asemenea instalații „experiențiale” nu le consideră decât o distracție ; nu prea îi interesează să intre în comuniune cu ceilalți consumatori de artă – și cu atât mai puțin să împărtășească idei. Acestea fiind spuse, asemenea lucrări reușesc în mod clar să schimbe natura unui muzeu – dacă în bine sau rău rămâne de discutat.

O altă tendință mai evidentă în această perioadă este ca artiștii să conteste granițele acceptate până acum în privința gustului și decenței, realizând lucrări menite să provoace și să șocheze. În anii '60 a luat sfârșit epoca deferenței, în timp ce mișcarea punk a anilor '70 a așezat un rânjet disprețuitor pe fețele tinerilor care deveneau acum o forță. Dar abia la sfârșitul anilor '80 au fost contestate în mod ostentativ anumite convenții sociale. Până în acel moment imaginile explicite axate pe sex și violență extremă erau încă rezervate revistelor porno și filmelor pentru adulți ; orice altă menționare a lor se făcea prin aluzii și insinuări. Apoi a intrat în ring o nouă generație de artiști, mai curajoasă, care nu a mai umblat cu mănuși. Așa a apărut super-obraznica *Made in Heaven* (*Produs în Rai*, 1989) a lui Jeff Koons, o serie de tablouri, afișe și sculpturi care îi înfățișau pe artist și pe soția sa de atunci, actrița porno italiană Ilona Staller (cunoscută sub numele de scenă Cicciolina), implicați într-o serie de acte sexuale explicite. Au urmat scenele sângeroase ale unor artiști britanici, frații Chapman (Dinos Chapman, n. 1962 ; Jake Chapman, n. 1966). Ei înfățișează de regulă corpuri mutilate și răni deschise în lucrări precum *Tragic Anatomies* (*Anatomii tragice*, 1996). Aceste scene de filme horror proaste au căpătat o nuanță mult mai întunecată prin includerea a ceea ce a devenit amprenta lor : niște păpuși grotești, deformate sexual, ca niște troli.

Toate aceste tendințe au avut un impact asupra modului în care se face și se recepteazǎ arta de la sfârșitul anilor '80. Au existat unele tentative de a găsi un nume colectiv pentru ceea ce se întâmpla. S-au vehiculat denumiri ca monumentalism, experiențialism și senzaționalism, în speranța că ele vor defini o epocă și o mișcare artistică. Dar nu au convins. Tema generală ar putea fi șocul și groaza, dar nu există un principiu ordonator global în jurul căruia artiștii să fi împărtășit o viziune sau o metodă care să le legitimeze apartenența la niște mișcări artistice definibile.

Dar eu cred că se poate identifica o atitudine care caracterizează o mare parte din arta realizată în ultimul sfert de secol. Există un cuvânt care începe să lege marea varietate de stiluri, idei și abordări adoptate de artiști în această perioadă. Recunosc că nicio categorisire nu este satisfăcătoare ; apar mereu anomalii, simplificări și compromisuri. De aceea atât de mulți artiști s-au distanțat de mișcările în care au fost incluși de istorici ai artei și critici. Dar asta nu înseamnă că astfel de categorizări nu au și ele un rost, chiar și numai pentru a dovedi că sunt greșite. Cuvântul la care mă gândesc nu vrea să fie un nume pentru o mișcare care să definească această perioadă, dar cred că este un termen valid care ne-ar putea ajuta să înțelegem motivațiile din spatele a ceea ce s-a creat în numele artei.

Pentru a demonstra ce vreau să spun voi delimita o perioadă, care este mai degrabă o coincidență utilă pentru propunerea mea decât un punct de pornire și unul final foarte strict stabilite. Perioada pe care o identific acoperă 20 de ani, din 1988 până în 2008, și este încadrată de două evenimente inițiate de aceeași persoană, artistul britanic Damien Hirst (n. 1965). Primul a fost o expoziție în organizarea căreia a avut un rol major, într-un depozit în zona Docklands din sud-estul Londrei, în iulie 1988. Intitulată „Freeze" („Îngheață"), era o expoziție care prezenta lucrările a 16 tineri artiști britanici ce studiaseră sau studiau la Goldsmiths College din Londra, ca și Hirst.

Printre ei se numărau pictorul Gary Hume (n. 1962), artiștii și sculptorii conceptualiști Michael Landy (n. 1963), Angus Fairhurst (1966-2008) și Sarah Lucas (n. 1962). Și, bineînțeles, Hirst însuși, care expunea una dintre acum celebrele sale *Spot Paintings* (*Picturi cu buline*, 1986-2011) pentru prima dată (de atunci a mai realizat sute de *Picturi cu puncte*, toate înfățișând rânduri ordonate de buline colorate, așezate la distanțe egale una de alta, pe un fond alb, care, spune el, sunt făcute pentru a „surprinde bucuria culorii"). Acest grup avea să formeze nucleul de artiști care a devenit cunoscut sub numele de Young British Artists (Tinerii Artiști Britanici) sau, mai comun, YBA, „Freeze" fiind considerată rampa lor de lansare epocală. Curând avea să fie considerat momentul în care Londra a devenit un actor principal în inovarea artei, la fel cum fusese la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Totuși, la vremea aceea, nu era decât o expoziție de vară a unor studenți la Arte – deși notabilă – care s-a întâmplat să fie promovată și prezentată cu un admirabil tupeu și profesionalism de un student necunoscut din nordul Angliei.

20 de ani mai târziu, același student, acum cel mai bogat artist din lume, a inițiat altă expoziție pentru a-și promova și a-și vinde noile lucrări. De data aceasta, locul ales era însă foarte sofisticat și proiectul nu a mai implicat și alți artiști. Evenimentul a avut loc în sala principală a casei de licitații Sotheby's din Londra, în toamna anului 2008 – o zi care avea să îngenuncheze lumea.

În mod tradițional, artiștii își vând noile lucrări prin intermediul unui dealer de artă. Asta se numește piață principală. Mai târziu, dacă persoana care a achiziționat lucrarea de la dealerul artistului dorește să o vândă, se duce la o casă de licitații care o vinde apoi în numele lui. Aceasta se numește piață secundară (la mâna a doua). Nu prea se obișnuiește ca un artist să sară peste prima etapă și să-și vândă noile lucrări direct la licitație. Nu așa se face – există întotdeauna un intermediar între artist și casa de licitații. Asta dacă nu ești Damien Hirst.

În septembrie 2008 a făcut pasul extrem de neobișnuit de a-și elimina complet din proces dealerii influenți, pe cel britanic (Jay Jopling) și pe cel american (Larry Gagosian), trimițând peste 200 de lucrări noi-nouțe din atelierul său direct la Sotheby's, în Londra, ca să le vândă. A fost o mișcare îndrăzneață și riscantă, nu în ultimul rând din cauză că îi putea ofensa pe Jopling și Gagosian, care investiseră timp și bani pentru a-l ajuta pe Hirst să își facă o carieră (niciunul nu s-a supărat – totul s-a întâmplat cu binecuvântarea lor).

Exista și posibilitatea ca noile sale lucrări să nu se vândă, ceea ce ar fi făcut ca imaginea lui Hirst și valoarea sa pe piață să fie afectate negativ. Dacă s-ar fi întâmplat asta, ar fi fost o umilire publică ce ar fi pus probabil punct carierei sale (unul dintre motivele pentru care artiștii evită această cale, preferând secretul comercial și vânzările private asigurate de un dealer de artă). Nu că ar fi părut prea îngrijorat de asemenea consecințe posibile, dacă e să ne luăm după titlul pe care l-a ales pentru acest eveniment. Cu încrederea și bravada lui caracteristice, a adăugat o anumită teatralitate evenimentului, dându-i un nume sofisticat, ca de expoziție: „Beautiful Inside My Head Forever" („Întotdeauna frumos în capul meu").

La câteva zile după ce Sotheby's expusese lucrările pentru ca părțile interesate să le evalueze, a avut loc licitația. A început luni, 15 septembrie, și s-a încheiat marți, 16 septembrie. În timp ce sala era plină de colecționari surescitați și de reprezentanții lor – dispuși să renunțe la sume mari de bani –, pe celălalt țărm al Atlanticului avea loc alt eveniment, nu chiar fără legătură cu acesta, care stârnise și el rumoare la New York. Pe când în sala de licitații ciocănelul confirma vânzarea neîntreruptă a lucrărilor scumpe create de Hirst, restul lumii se uita cum, încet, dar sigur, devenea clar că guvernul american avea să lase puternica firmă Lehman Brothers să dea faliment, acțiune care avea toate șansele să antreneze un colaps financiar global.

Lumea artei părea să nu perceapă gravitatea situației, căci tot felul de animale puse la murat și tablouri în culori aprinse se vindeau la prețul estimat sau chiar mai scump. Aparent, licitația a fost un triumf. Conform Sotheby's, s-au vândut aproape toate lucrările, pentru suma totală (uluitoare) de peste 100 de milioane de lire sterline. Încă se discută dacă a plătit toată lumea (odată ce efectele colapsului firmei Lehman au început să se facă simțite) sau câți dintre cei care au plătit aveau interesul de a menține reputația și valoarea artistului. Dar importanța licitației și colapsul financiar care avea loc în același timp sunt de necontestat. Acestea au marcat sfârșitul unei epoci pentru capitalism și – ca să-mi susțin teza – sfârșitul unei epoci pentru arta modernă. Era apogeul unei perioade de 22 de ani în care atitudinea dominantă în rândul artiștilor, curatorilor și dealerilor a fost una de entuziasm activ, optimism tineresc și cultivare a inițiativei. Era o atitudine care a pătruns în lumea artei și care oferă cuvântul prin care voi sintetiza această ultimă perioadă a activității artistice contemporane în ultimul meu capitol. Cuvântul este „antreprenorialism".

Postmoderniștii simțeau că au fost lăsați în derivă de generațiile anterioare, care promiseseră – dar nu oferiseră – un ideal utopic și ale căror „mari narațiuni" nu erau decât vorbe goale, fără niciun plan de acţiune ce ar fi putut fi realizat. Tehnologia şi ştiinţa s-au dovedit şi ele o dezamăgire, nereuşind să ofere panaceul pe care îl anunţaseră cu atâta fast. Postmoderniştii erau sătui, încercând să înţeleagă o lume în care incertitudinea părea să fie singura certitudine. Era o epocă ce mustea de anxietate existenţialistă.

Ceea ce nu se poate spune şi despre generaţia impertinentă şi încrezătoare care ieşea de pe băncile şcolilor de artă din Europa şi America la sfârşitul anilor '80 şi începutul anilor '90. Erau pe atât de încrezători pe cât erau postmoderniştii de neliniştiţi, cu un umor negru mai degrabă voios decât conştient ironic. Şi nu-i interesa să se elimine pe ei înşişi din lucrările lor pentru a ridica vreo întrebare introspectivă despre identitate. Nici vorbă de aşa ceva. Erau genul de artişti direcţi, provocatori, imperativi, care ştiau să se autopromoveze. Erau roadele doctrinei care promova spiritul întreprinzător, predicată cu zel de Margaret Thatcher şi Ronald Reagan, Helmut Kohl şi François Mitterrand. Erau încântaţi să se afle în centrul propriei existenţe. Jean-Paul Sartre, celebrul filosof existenţialist, spunea că „Omul nu e decât ceea ce face din el însuşi" şi adăuga : „Omul este, înainte de toate, ceva ce se proiectează spre viitor şi e conştient că face aceasta". „Să-i dăm drumul !" – iată strigătul optimist al acestei noi generaţii de artişti. Cei din Marea Britanie crescuseră cu o declaraţie făcută de Margaret Thatcher în 1979 : „Societatea ? Aşa ceva nu există". Oamenii, credea ea, trebuie să-şi poarte lor înşişi de grijă.

Pentru ei era un fel de provocare : ori înoţi, ori te duci la fund. Ceea ce, pentru un grup de adolescenţi din clasa muncitoare cărora statul nu le asigurase o educaţie decentă sau cel puţin una pe măsura ambiţiei ori inteligenţei lor, era teribil de enervant, dar şi ciudat de înviorător. Dacă aşa stătea treaba, atunci, în regulă, se vor prinde în joc, dar, aşa cum făcuse şi punk-ul, pe cheltuiala sistemului. Aveau să încalce regulile, să sfideze autoritatea şi să se folosească de orice mijloace pentru a arăta lumii degetul mijlociu – sau chiar pe amândouă. Expoziţia „Îngheaţă" din 1988 a fost prima declaraţie publică a acestor tineri artişti că îşi vor lua soarta în propriile mâini. Era în aceeaşi măsură o chestiune de atitudine, dar şi de politică personală, bani sau estetică. Aveau un spirit întreprinzător care a influenţat arta pe care o făceau şi, cu timpul, lumea în care trăim.

Şi nimeni nu întruchipa acel spirit mai bine decât Damien Hirst. Când era student, a descoperit tablourile macabre şi tulburătoare ale lui Francis Bacon, pictorul expresionist britanic. La vremea aceea, Hirst încerca să se perfecţioneze ca pictor, dar a renunţat în cele din urmă deoarece şi-a dat seama că toate pânzele sale „erau ca nişte lucrări de Bacon, dar mai proaste". În schimb, a început să se gândească la picturile eroului său în trei dimensiuni, reinterpretându-le ca sculpturi. În 1990 a realizat *A Thousand Years* (*O mie de ani*, vezi fig. 35) – o lucrare concepută genial şi executată superb, ce reuşea să fie deopotrivă morbidă şi o celebrare a vieţii.

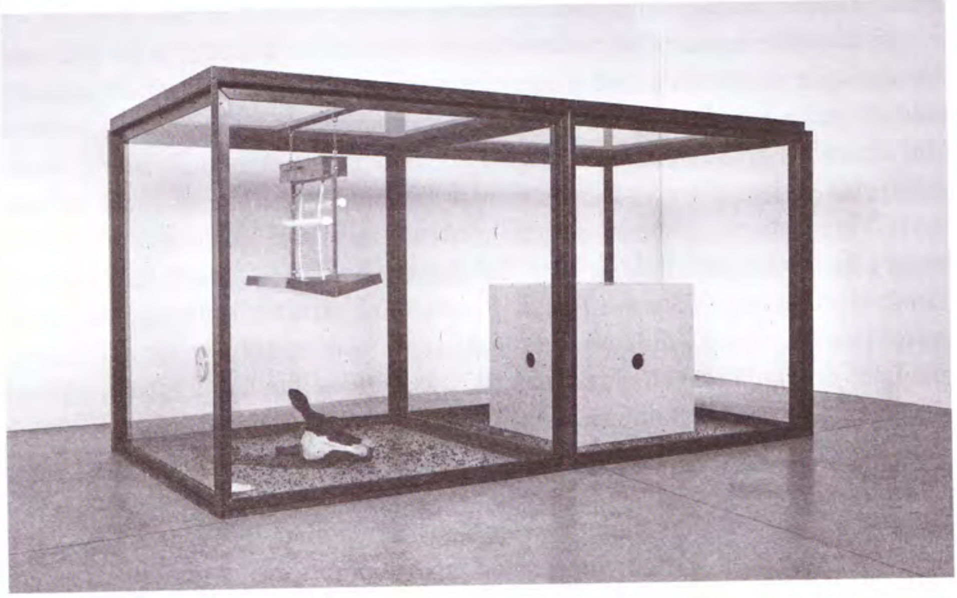


Fig. 35. Damien Hirst, *A Thousand Years* (*O mie de ani*), 1990, fotografie de Roger Wooldridge

Este o vitrină mare, dreptunghiulară – care măsoară cam 4 metri lungime, 2 metri înălţime şi 2 metri lăţime –, cu o ramă de oţel închisă la culoare. În centrul vitrinei e un perete despărţitor din sticlă cu patru găuri rotunde, cât pumnul. Într-o parte a peretelui despărţitor e o cutie cubică, albă, făcută din panouri fibrolemnoase cu densitate medie, care arată ca un zar supradimensionat, doar că pe fiecare latură este câte un singur punct negru. De partea cealaltă a peretelui despărţitor de sticlă, pe jos, în mijloc, zace un cap de vacă moartă, intrat în putrefacţie. Deasupra lui atârnă un „insect-o-cutor" (genul acela de dispozitiv cu lumină ultravioletă care electrocutează insectele şi pe care îl mai vedem prin măcelării). În două colţuri opuse ale vitrinei se află două boluri cu zahăr. Pentru a-şi completa lucrarea, Hirst a introdus nişte muşte şi larve. Rezultatul seamănă cu o demonstraţie în laboratorul de biologie, un material didactic care îţi arată cum funcţionează ciclul vieţii : musca depune ouă pe capul de vacă, oul se transformă în larvă, care se hrăneşte cu carnea în descompunere a vacii, apoi se transformă în muscă, mănâncă nişte zahăr, se împerechează cu altă muscă, depune ouă pe capul vacii, este electrocutată de insect-o-cutor (ce are rolul unui Dumnezeu aparent aleatoriu), cade pe capul vacii, unde musca, acum moartă, devine parte a materiei organice aflate în descompunere ce asigură hrana pentru noile larve. Dezgustător? Da. Bun? Foarte. Artă? Categoric.

Damien Hirst nu este un profesor de biologie, ci un artist, ceea ce înseamnă că aceasta e o operă de artă – sau cel puțin cere să fie evaluată ca atare. *O mie de ani* – sau *Lucrarea cu muște*, cum mai este numită – se încadrează într-un canon artistic ale cărui origini pot fi depistate cu sute de ani în urmă. Subiectul – viața și moartea, nașterea și descompunerea – este vechi de când arta. Vitrina dreptunghiulară și cutia albă sunt ceva mai moderne; sunt o trimitere la minimalism: două părți Sol LeWitt, o parte Donald Judd. Dar se simte și influența lui Joseph Beuys. Și artistului german îi plăcea foarte mult să folosească vitrine – dulapuri de sticlă în care se expun obiecte –, unde punea tot felul de ciudățenii, inclusiv baterii, oase, unt și unghii. Carnea putrezită de pe capul de vacă amintește de vopseaua de ulei coagulată, roșie și violet, care dădea tablourilor lui Bacon acea forță complicată. Se simte și ceva din Duchamp, prezența dadaistă a sculpturilor sale ready-made luând forma zahărului și a insect-o-cutor-ului: obiecte „găsite" în viața de zi cu zi. Și mai e ceva din „Merz"-ul lui Schwitters sau dintr-o „combinație" a lui Rauschenberg dacă te uiți la lucrare în ansamblu, nu în ultimul rând includerea unui animal mort. Poate fi definită și ca o lucrare de artă conceptuală, rezultatul unei idei premeditate și planificate care a dictat materialele și forma lucrării.

Și lista de repere artistice poate continua. Dar Hirst nu este selectiv sau ușor ironic, ca postmoderniștii; *O mie de ani* nu este lucrarea unui artist neliniștit sau confuz, ci a unui individ foarte încrezător în sine care, a spus el, face parte dintr-o generație căreia „nu i-a fost rușine să fure idei de la alții". Abordarea istoriei artei pe care o adoptă el nu este postmodernistă, nu alege combinații nelalocul lor care șochează, în speranța că îl vor provoca pe privitor să se gândească la identitate și efemeritate: el alege din trecut ceea ce îi place pentru a reda totul într-o nouă prezentare à la Damien Hirst. El dă dovadă de spirit întreprinzător și de o atitudine pozitivă, neînfricată, părând să spună: „Fac ce vreau".

Hirst a făcut parte dintr-un grup de artiști britanici care împărtășeau o viziune întreprinzătoare asupra lumii, niște tineri isteți ce și-au dat seama că, dacă vor să aibă succes în condițiile dorite de ei, trebuiau să-și construiască o marcă bazată în egală măsură pe imaginea lor publică și pe lucrările lor. Și asta însemna ca fiecare să se facă frate cu cei de care artiștii, în mod tradițional, se fereau ca de dracul: oamenii de afaceri. Astfel, cu vorbele lui Andy Warhol, „O afacere bună este cea mai bună artă", răsunându-le în minte (de data aceasta fără ironia lor intenționată), au găsit un om din domeniul comerțului care să-i

eriei organice
ustător ? Da.

a ce înseamnă
ă ca atare. O
se încadrează
ani în urmă.
echi de când
; sunt o tri-
Judd. Dar se
a foarte mult
, unde punea
nea putrezită
şie şi violet,
şi ceva din
forma zahă-
zi. Şi mai e
auschenberg
unui animal
ul unei idei
ii.
selectiv sau
unui artist
are, a spus
idei de la
ernistă, nu
provoca pe
trecut ceea
Iirst. El dă
tă, părând

ărtăşeau o
seama că,
truiască o
or. Şi asta
radiţional,
y Warhol,
ta aceasta
care să-i

---

ajute să-şi atingă scopurile. Charles Saatchi era un renumit director de publicitate. Împreună cu fratele său Maurice, înfiinţase Saatchi & Saatchi, una dintre cele mai respectate şi mai prospere agenţii de publicitate din lume. Aceşti fraţi întreprinzători nu erau atât odraslele lui Thatcher, cât susţinătorii săi, ajutând-o să ajungă la putere printr-o serie de afişe extrem de eficiente. Charles era cel creativ, un om care se pricepea să vândă idei şi al cărui mare talent era să realizeze campanii publicitare extrem de eficiente. Această combinaţie între simţul coerenţei vizuale şi capacitatea de a recunoaşte un subiect de pus pe prima pagină a ziarelor l-a condus inevitabil pe pasionatul colecţionar de artă spre un grup de tineri artişti care căutau să ajungă în lumina caldă a reflectoarelor.

Charles Saatchi deschisese o galerie care îi purta numele într-o suburbie din nordul Londrei, în 1985, pentru a-şi expune şi a-şi promova colecţia de artă contemporană. Aceasta a devenit rapid o destinaţie esenţială pentru orice tânăr student care se îmbarca în Marele Tur al înfloritoarei scene artistice contemporane londoneze. La scurt timp după expoziţia „Îngheaţă” a lui Hirst, Saatchi a început să colecţioneze lucrări ale multora dintre absolvenţii şcolii de arte care participaseră cu lucrări la această expoziţie. În 1992 a expus lucrările proaspăt achiziţionate ale Tinerilor Artişti Britanici (YBA) la Saatchi Gallery, printre ele numărându-se şi *O mie de ani* a lui Hirst. Nu era singura lucrare de Hirst expusă de Saatchi.

Mai era o lucrare mare, sculpturală, o vitrină dreptunghiulară imensă cu o ramă de oţel (albă), în care Hirst pusese o creatură moartă. Dar de data aceasta bestia era întreagă şi suficient de mare ca să te înghită. Era un rechin-tigru de patru metri lungime pe care Hirst îl suspendase într-o vitrină plină cu formaldehidă. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (*Imposibilitatea fizică a morţii în mintea cuiva care trăieşte*, 1991) (vezi fig. 36) era o idee extrem de ambiţioasă pusă în practică cu o siguranţă arogantă şi cu talent pentru artă şi publicitate. Tabloidele britanice l-au atacat în haită, *The Sun* împroşcând cu titlul zeflemitor „50.000 de lire sterline pentru un peşte fără cartofi”. Dar Hirst şi Saatchi râdeau mai tare ca ei, pentru că acum îşi făcuseră o reputaţie în lumea internaţională a artei.

Şase ani mai târziu intrau pentru totdeauna în istoria artei. Prestigioasa Royal Academy din Piccadilly, Londra, a organizat o expoziţie cu lucrări din colecţia lui Charles Saatchi. Era expoziţia potrivită, la momentul potrivit, cu titlul potrivit: „Sensation” („Senzaţie”). S-ar putea ca titlul să se fi referit la multitudinea de experienţe senzoriale pe care lucrările prezentate în cadrul expoziţiei intenţionau să le producă. Dar, după ce oamenii au văzut ori au auzit ce anume era expus acolo, titlul nu mai putea fi interpretat decât într-un singur fel: era descrierea unui eveniment. Expoziția s-a ridicat la nivelul hiperbolei.

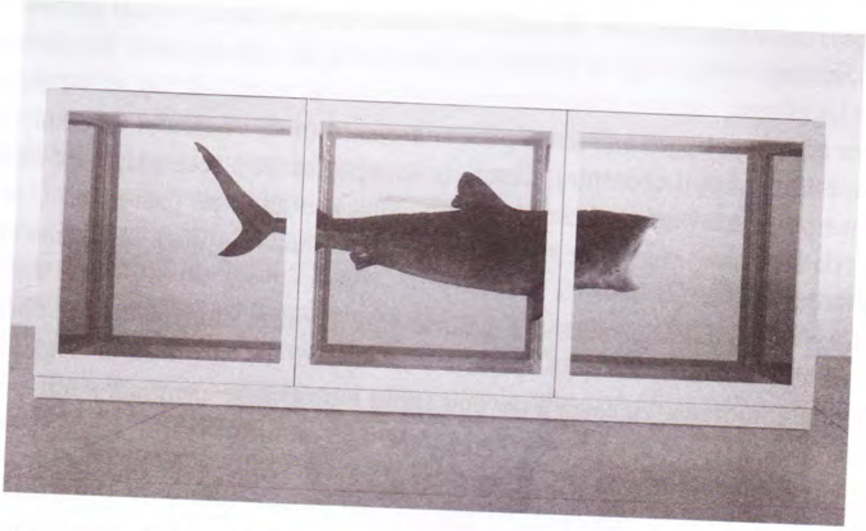


Fig. 36. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (*Imposibilitatea fizică a morții în mintea cuiva care trăiește*), 1991, fotografie de Prudence Cuming Associates

Frații Chapman prezentau scene de carnaj înfiorător; Mark Quinn (n. 1964) a creat o sculptură înfățișând capul său intitulată *Self* (*Sine*, 1991), realizată din 4,5 litri de sânge înghețat (ca un șerbet); era chiar sângele lui, pe care îl adunase pe parcursul a cinci luni; iar vechiul prieten al lui Damien Hirst, Marcus Harvey (n. 1963), a expus lucrarea *Myra* (1995). Aceasta a stârnit multe comentarii. Portretul creat de Harvey era al britanicei Myra Hindley, care omorâse mai mulți copii, și îl realizase folosind amprentele palmelor unor copii. Pentru unii era un comentariu despre cruzimea teribilelor crime comise de ea, pentru alții era complet deplasat.

Evident, participa și Damien Hirst. Erau expuse lucrarea cu muște și cea cu rechinul, precum și tot felul de alte animale moarte plutind în formaldehidă, din seria sa *Natural History* (*Istorie naturală*), o pictură rotitoare și una cu buline. Privind retrospectiv acum, de la o distanță de peste un deceniu, era un fel de colecție a „hiturilor” din opera lui Hirst, din care lipsea o singură lucrare, pe care a realizat-o mai târziu, în 2007. *For the Love of God* (*Pentru iubirea lui Dumnezeu*) este un mulaj de platină în mărime naturală al unui craniu uman, pe care Hirst l-a acoperit cu peste 8.000 de diamante și căruia

cât într-un
la nivelul

f Someone
1991,

(n. 1964)
realizată
pe care îl
en Hirst,
a stârnit
Hindley,
elor unor
e comise

ște și cea
aldehidă,
i una cu
eniu, era
o singură
d (Pentru
i al unui
și căruia

---

i-a pus şi dinţi adevăraţi. Este un *bling* artistic, un obiect vădit comercial prezentat cu o teatralitate exagerată : un singur obiect în mijlocul unei camere întunecate, aşezat pe o pânză neagră şi luminat astfel încât diamantele să strălucească. Cu toate acestea şi în ciuda acuzaţiilor de plagiat aduse de unii, este o operă de artă interesantă. *Pentru iubirea lui Dumnezeu* ar putea fi interpretată ca obiectul suprem al unei epoci insensibile care sfidează moartea şi în care bogăţia şi vanitatea au corupt civilizaţia occidentală.

„Senzaţie" includea şi lucrări semnate de opt dintre artiştii care participaseră la expoziţia „Îngheaţă" a lui Hirst. Printre ei se număra şi Sarah Lucas. Ea, la fel ca Warhol şi Lichtenstein înainte, s-a inspirat din extrema ieftină a presei generaliste. Totuşi, Lucas nu era interesată de reclame sau benzi desenate ; prefera ziarele de scandal, înţesate de femei goale, bârfe şi zvonuri de senzaţie. Foarte inspirată, a realizat o sculptură intitulată *Two Fried Eggs and a Kebab* (*Două ochiuri şi un chebap*, 1992) (vezi planşa 28), lucrare ce a devenit între timp un simbol al precocităţii Tinerilor Artişti Britanici. Este vorba despre o masă pe care sunt plasate strategic două ouă ochiuri, pentru a sugera sânii unei femei (*fried eggs* e o metaforă colocvială în Marea Britanie care înseamnă femeie cu bustul plat). Mai în josul mesei, sub ochiuri, se află un chebap desfăcut, sugerând deloc subtil sexul femeii. Pe marginea mesei este aşezată o fotografie înrămată a acestei compoziţii, care, aranjată astfel, seamănă cu un cap de om. Cele patru picioare ale mesei completează simbolismul (două braţe sus, două picioare jos).

Câţiva ani mai târziu Lucas a creat *Au Naturel* (1994), o altă operă care foloseşte materiale banale pentru a realiza o sculptură crudă (în ambele sensuri ale cuvântului). De data aceasta o saltea veche a fost îndoită şi sprijinită de un perete. Lângă capătul de sus, în partea stângă, sunt doi pepeni (sâni), sub care se află o găleată (din nou, sexul femeii). În partea dreaptă a saltelei, paralel cu găleata, e un castravete în poziţie verticală, cu două portocale plasate de o parte şi de cealaltă (nu mai trebuie să explic). Atât *Două ochiuri şi un chebap*, cât şi *Au Naturel* au fost incluse în expoziţia „Senzaţie".

Sculpturile lui Lucas pot fi considerate ori puerile, nişte glumiţe amuzante, ori nişte comentarii profunde asupra felului în care societatea vede şi descrie femeile şi sexul. Oricum ar fi, sunt opere de artă reprezentative pentru vremea lor. Cultura fetelor voluntare se răspândea în toată Marea Britanie. Spice Girls erau pe cale să se lanseze, iar odată cu ele a apărut şi manifestul *girl power*. O generaţie de fete băieţoase se transformase în tinere dinamice, ale căror optimism şi energie le făceau să creadă că pot avea orice îşi doresc. În viaţă important era doar să te distrezi şi să ai o carieră decentă ; tot ce puteau face băieţii, ele puteau face mai bine. Puteau să facă mai mult sex, să se drogheze mai mult și să bea mai mult alcool. Puteau fi mai nesimțite și mai crude decât ei. Puteau să aibă slujbe mai bune și aspirații mai înalte și să fie mai celebre decât ei. Anglia cea plicticoasă se transformase într-o Britanie cool, iar fetele beau în cinstea acestui moment.

Aceasta era atmosfera la acea vreme, iar intenționat sau nu, aceasta era și atmosfera lucrărilor lui Sarah Lucas. Și nu era singura. Și una dintre prietenele ei participa la expoziția „Senzație" : Tracey Emin (n. 1963). Este cea care se autointitula „Nebuna de Tracey din Margate" și care și-a făcut apariția beată și pusă pe scandal în direct la un post de televiziune, a lipit pe un cort numele tuturor celor care îi fuseseră iubiți (*Everyone I Have Ever Slept with, 1963-1995* [*Toți cei cu care m-am culcat vreodată, 1963-1995*], 1995) (vezi planșa 29) și și-a dezgolit în mod repetat trupul și sufletul în numele artei și al publicității. În 1993 cele două „fete" s-au hotărât să deschidă un magazin (numit „Magazinul") în cartierul londonez East End : o întreprindere comercială din care, sperau ele, aveau să câștige suficient ca să achite atelierele de artă de la primul etaj. Au produs o linie de tricouri inscripționate, pe care puteai citi „Nesimțit ordinar", „Sperma contează" și „Sunt atât de futabil". Joculețele lor de cuvinte nu erau deloc duchampiene, dar, la urma urmei, erau alte vremuri...

Mulți o critică pe Tracey Emin, spunând că e o impostoare. Istoria își va spune cuvântul în ceea ce privește calitatea artei sale, dar impostoare nu e. A absolvit cu onoruri Maidstone College of Art și are un masterat la Royal College of Art. Lucrările sale se regăsesc în colecțiile celor mai ilustre muzee de artă modernă din lume (MoMA, Pompidou, Tate) ; și a fost a doua femeie care a reprezentat Marea Britanie la Bienala de la Veneția. Poate că toți cei din lumea artistică ce o susțin greșesc, dar ea merită indiscutabil să fie considerată un artist adevărat, și nu o impostoare. Faptul că îi poți recunoaște lucrările dintr-o privire – ceea ce e adevărat – sugerează că are o calitate artistică extraordinară : talentul. Lăsați la o parte stilul ei de a-și face reclamă, gesturile șocante menite să atragă atenția. Gândiți-vă mai degrabă la capacitatea sa de a relaționa cu atâția oameni, la directețea felului ei de a comunica. Poate că nu știe să scrie corect, dar înțelege claritatea la fel ca un poet.

Tracey Emin, la fel ca Damien Hirst și mulți dintre ceilalți Tineri Artiști Britanici, a crescut într-o familie din clasa muncitoare. A plecat din orașul său natal imediat ce a putut și s-a dus la Londra să-și caute norocul. A lucrat într-un magazin, a mers la facultate, s-a descurcat. A început să scrie. În 1992 – cu optimismul întreprinzător al unui afiș cu Thatcher – a invitat între 50 și 100 de oameni să investească în „potențialul său creator". Pentru o investiție de 10 lire îi trimitea fiecărui abonat patru scrisori, dintre care una era marcată „personal". Asta denota îndrăzneală, imaginație și încredere în sine. Dar era și unul dintre primele semne care anticipau ceea ce urma să devină fundamentul operei și al succesului ei : „arta confesională". Scrisorile sunt intime și personale : un suport perfect pentru un artist care avea să-și construiască o carieră pe ideea de a le oferi privitorilor informații subiective și senzuale din viața sa particulară. După cum bine se știe, nu a câștigat Premiul Turner în 1999 cu una dintre lucrările sale de acest gen. *My Bed* (*Patul meu*, 1998) exact asta era : patul lui Tracey Emin, răvășit, cu cearșafuri pătate. Pe jos, în jurul lui, erau gunoaiele vieții sale : sticle goale de băutură, mucuri de țigară și chiloți murdari.

Patul nefăcut al lui Tracey Emin a „făcut-o" pe ea. A devenit celebră, un personaj pe care presa iubește să îl urască, presă pe care s-a priceput foarte bine să o manipuleze, devenind foarte bogată și foarte celebră pe parcurs. Ea și-a încercat norocul. Făcea parte dintr-o generație care nu aștepta în mod pasiv să se întâmple ceva, ci punea lucrurile în mișcare. Te urcai pe bicicletă, așa cum le-a spus odată unul dintre miniștrii cabinetului Thatcher șomerilor din Marea Britanie, și-ți făceai singur norocul.

La acea vreme în Londra mai era un personaj întreprinzător și ambițios, dornic să-și facă un nume. Provenea din cu totul alt mediu, dar avea o perspectivă remarcabil de similară. Jay Jopling, înalt, chipeș, suav, a absolvit Eton College : este fiul unui proprietar de terenuri care a făcut parte din guvernul lui Margaret Thatcher. Joplin făcuse o pasiune pentru arta contemporană în timpul școlii (a convins-o la un moment dat pe artista Bridget Riley să realizeze designul pentru coperta revistei școlii), pe care și-a menținut-o și în timpul studiilor sale din Scoția, și când s-a întors la Londra. Pasiunea personală se transformase în ambiție profesională : Jopling voia să fie dealer de artă și să aibă o galerie în care să-și expună marfa. Se împrietenise deja cu Damien Hirst (amândoi erau din Yorkshire), care îi făcuse cunoștință cu mulți dintre artiștii din cercul său. Astfel a ajuns curând la Lucas și apoi, inevitabil, la Emin.

Jopling i-a plătit lui Tracey Emin 10 lire, abonându-se la scrisorile sale și investind astfel în „potențialul său creator". La scurt timp după aceasta a găsit un mic spațiu pentru o galerie în care să-și dezvolte afacerea cu opere de artă. Era extrem de mic – patru metri pătrați –, dar perfect amplasat în cea mai luxoasă zonă din West End. Spre deosebire de dealerii de artă importanți din zonă, care se specializaseră în vânzarea lucrărilor vechilor maeștri, Jay Jopling nu și-a trecut numele deasupra ușii, ci a ales să facă trimitere la un influent eseu scris în 1976 de artistul american de origine irlandeză Brian O'Doherty (n. 1934), intitulat „Inside the White Cube" („Înăuntrul cubului alb"), în care autorul susține că pereții de un alb steril ai galeriei de artă moderne au modelat și au manipulat gustul mai mult decât arta expusă. Numindu-și galeria White Cube, făcea atât o descriere literală a spațiului, cât și o glumiță pentru cunoscători despre natura manipulatoare a lumii artistice contemporane. Un calambur cu atât mai incisiv cu cât era inventat de un tânăr dealer de artă ambițios.

Jopling voia să expună și să vândă arta produsă de generația sa. Astfel că, la șase luni după ce a deschis White Cube, în 1993, a prezentat o selecție de lucrări autobiografice realizate de noua sa prietenă care scria scrisori, într-o expoziție intitulată „Tracey Emin: My Major Retrospective 1963-1993" („Tracey Emin: retrospectiva mea majoră, 1963-1993"). Drăguț titlu: o ironie din partea unei tinere artiste necunoscute care ia în derâdere pompozitatea expozițiilor bombastice din muzee ce prezintă operele complete ale unui mare pictor sau sculptor bătrân. Face aluzie și la aspirațiile sale și face o declarație despre cariera sa, ceea ce e cam tot ce s-ar putea spune despre Tracey Emin. Expoziția a prezentat peste 100 de obiecte, de la jurnale din adolescență la *Hotel International* (1993), o pătură cu aplicații, acoperită cu litere din pâslă care compun nume de familie și mesaje personale. Erau o mulțime de cuvinte scrise greșit (lucru deloc neobișnuit în lucrările de artă: vezi *Tea Painting in an Illusionistic Style* [*Tablou cu ceai în stil iluzionist*, 1961] de David Hockney), la fel cum erau și confesiunile sale dezarmant de sincere. Se născuse o stea.

De fapt, se născuseră două stele. O artistă care căuta luminile rampei și care își trăia viața ca și cum ar fi fost un reality-show; și un dealer de artă elegant, inteligent, care era capabil să repereze și să cultive talentul. Jopling se pricepea și să găsească și să se împrietenească cu clienți bogați care să cumpere lucrările artiștilor săi. De la inaugurarea sa la începutul anilor '90, White Cube a devenit unul dintre cei mai importanți și mai influenți jucători pe piața artistică înfloritoare din Marea Britanie, extinzându-se agresiv chiar și atunci când lumea a început să se clatine în pragul crizei financiare. Dar, în timp ce Jopling și-a construit impresionanta afacere pe tiparele tradiționale, Larry Gagosian – „tăticul" comerțului cu opere de artă contemporană – și-a întemeiat un puternic imperiu mondial fără egal.

Gagosian și-a început cariera în anii '70, vânzând afișe pe trotuarele din Los Angeles. Cumpăra un afiș cu câțiva dolari, apoi îl monta cu atenție într-o ramă de aluminiu și îl revindea cu 15 dolari. În scurt timp a început să câștige bani datorită bunului său gust și capacității de a se mișca repede. A început să cumpere afișe mai scumpe, ceea ce i-a dezvoltat interesul pentru artă, iar aceasta a însemnat să renunțe la planul său anterior de a se lansa pe piața imobiliară și să facă comerț cu o marfă mai exclusivistă.

Nu este un pas chiar atât de mare cum pare la prima vedere. A vinde lucrări de artă scumpe și a vinde proprietăți scumpe nu sunt, de fapt, două lucruri atât de diferite. Dealerul de artă este agentul imobiliar al unei lucrări, artistul e clientul care vrea să vândă o proprietate intelectuală. Ambele afaceri necesită un birou/o galerie cu o adresă într-o zonă de lux, de unde se administrează o bază de date cu potențiali clienți. Se organizează prezentări (expoziții), se împart pliante lucioase în care găsești detalii, iar tot personalul biroului/galeriei tinde să fie format din persoane bine îmbrăcate, prevenitoare, ce au studiat la școli particulare, pentru a da sordidului proces de vânzare un aer de respectabilitate.

Imobiliarele și arta mai au și avantajul unicității, cumpărătorul bazându-se pe expertiza agentului pentru a stabili prețul corect. Iar în timp ce valoarea unei case este dictată de „amplasare, amplasare, amplasare", valoarea unei opere de artă e în întregime asigurată de „proveniență, proveniență, proveniență". Cu alte cuvinte : cine a realizat-o (și dovada de netăgăduit în acest sens), cine o vinde și, cel mai important, în ce muzee importante de artă modernă a fost expusă (ea sau alte lucrări ale artistului). Colecționarii au nevoie de aceste giruri pentru a justifica prețul și pentru a se asigura că fac o investiție bună, exact cum prețul unei case este dictat de prestigiul și popularitatea adresei la care se află. Dacă un dealer de artă recunoscut, cu greutate vinde o lucrare a unui artist, iar aceasta a fost expusă la, să spunem, Muzeul de Artă Modernă din New York (MoMA), atunci probabil că prețul va fi mult mai mare decât dacă ar fi fost vândută de Art-4-U.com, o galerie dintr-un mic oraș provincial, după ce a fost expusă o singură dată la școala primară din localitate, unde învață copiii artistului. Nu ar conta dacă ar fi exact aceeași lucrare. S-a constatat că, atunci când un artist dezertează de la vechea sa galerie, ajungând să fie expus la acum celebra Gagosian Gallery (și mulți o fac), nu e neobișnuit ca prețul lucrărilor sale să crească și de zece ori.

E indiscutabil că dealerul american a ridicat jocul comerțului cu artă la alt nivel. După ce s-a lansat în anii '70, la finalul deceniului avea o galerie în LA care expunea și vindea lucrările celor mai importanți artiști de pe Coasta de Est, precum Richard Serra (n. 1939) și Frank Stella. Dar ăsta era doar începutul. În anii '80 s-a mutat în Manhattan și s-a împrietenit cu Leo Castelli, la vremea aceea cel mai bine cotat dealer de artă contemporană. După ce a obținut încrederea, ajutorul și binecuvântarea înțeleptului bătrân, Gagosian s-a impus drept cel mai important dealer de artă din oraș. Imperturbabil, dur și inteligent și aspirând să construiască un imperiu, la sfârșitul anilor '80 deja își permitea să aibă un sediu somptuos pe Madison Avenue. Astăzi are galerii răspândite peste tot în lume, în New York, Beverly Hills, Paris, Londra, Hong Kong, Roma și Geneva. Sunt genul de orașe pe care suntem obișnuiți să le asociem cu cele mai mari case de modă și lanțuri de hoteluri de cinci stele, dar niciun dealer de artă nu a mai cucerit vreodată lumea într-o asemenea manieră.

Pentru a-şi dezvolta afacerea şi a-şi construi imperiul, Gagosian a orchestrat câteva tranzacţii spectaculoase. La începutul anilor '80 curajosul dealer a făcut o ofertă unui influent cuplu de colecţionari de artă. La finalul discuţiei îi convinsese să-i vândă lucrarea *Victory Boogie-Woogie* (1942-1943) de Piet Mondrian, o versiune inspirată de jazz a uneia dintre lucrările sale cu grile (şi unul dintre cele mai apreciate tablouri din colecţia lor), editorului Si Newhouse, proprietarul companiei Condé Nast şi clientul lui Gagosian. Tabloul şi-a schimbat proprietarul în schimbul sumei de 12 milioane de dolari, preţ considerat spectaculos la acea vreme. Dar era doar mărunţiş în comparaţie cu o tranzacţie asemănătoare în care Gagosian a tras sforile 20 de ani mai târziu. Era vorba tot despre un tablou al unui imigrant european, un alt artist olandez care se mutase la New York. Gagosian a intermediat o tranzacţie în care un magnat din industria divertismentului care deţinea *Woman III* (*Femeie III*) a lui Willem de Kooning i-a vândut în cele din urmă capodopera unui miliardar care administra fonduri de acoperire pentru uluitoarea sumă de 137 de milioane de dolari. Chiar şi isteţul şi receptivul Gagosian trebuie să fie surprins de măsura în care arta a devenit o mare afacere şi artiştii au devenit o mare afacere. Iar el ştie cel mai bine, pentru că a văzut asta cu ochii lui. Nu numai că este dealerul american al lui Damien Hirst, ci îi reprezintă pe încă doi artişti cu vocaţie comercială: Jeff Koons şi Takashi Murakami (n. 1962).

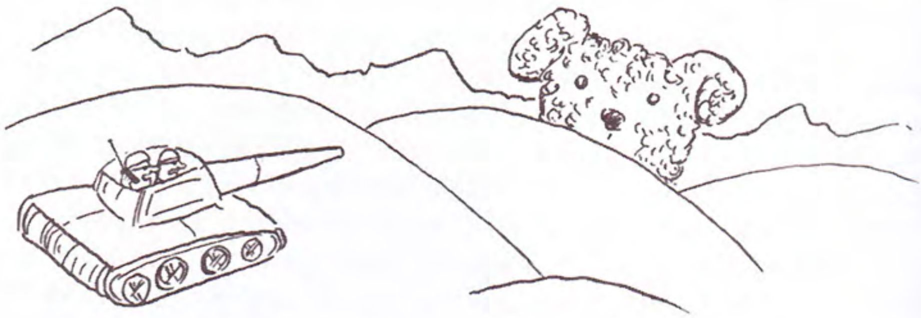
Murakami este regele kitsch-ului. Este până în măduva oaselor artistul întreprinzător, care acceptă oportunităţile comerciale şi îşi administrează imperiul global ca un absolvent eminent al unei şcoli de afaceri. Şi, ca majoritatea artiştilor contemporani, s-a înconjurat de o maşinărie ingenioasă de relaţii cu publicul: imaginea şi marca sunt la fel de importante pentru artiştii de azi ca pentru oricare altă afacere multinaţională. Nu are regrete şi este hotărât să-şi transforme opera într-o marfă: acest lucru face parte din arta sa.

Murakami se inspiră din pop-cultura vizuală japoneză, la fel cum Warhol şi Lichtenstein (influenţe majore) s-au inspirat din cultura populară americană în anii '60. Punctele de referinţă ale lui Murakami sunt animeurile şi benzile desenate manga japoneze, ale căror personaje şi stiluri le transformă în sculpturi, picturi şi marketing. La sfârşitul anilor '90 a realizat o serie de sculpturi în mărime naturală bazate pe unele dintre aceste personaje colorate, ce reprezentau un comentariu despre un aspect al obsesiei adolescenţilor japonezi pentru manga despre care nu prea se vorbeşte. Toate lucrările erau făţiş sexuale, făcând aluzie la fanteziile şi complexele pe care le dezvoltă în special tinerii care se uită la monitoarele computerelor. *Miss Ko* (*Domnişoara Ko*, 1997) este o chelneriţă cu sâni generoşi, îmbrăcată într-o rochie extrem de scurtă, *Hiropon* (1997) este goală, dacă facem abstracţie de sutienul minuscul, cu nişte sâni mult mai mari decât capul ei, din care ţâşneşte un fel de spumă albă ca o îngheţată. *My Lonesome Cowboy* (*Cowboy-ul meu singuratic*, 1998) - o aluzie la titlul unui film de Andy Warhol (o satiră cu sex-appeal a filmelor western) - înfăţişează un personaj masculin de bandă desenată în momentul ejaculării, în timp ce din penisul lui vânăt ţâşneşte un jet de lichid alb, îngheţat sub formă de lasou, care se înalţă până deasupra capului personajului.

Desigur, la un nivel, este juvenil şi inept: aceasta este intenţia artistului. Dar puţină distracţie poate costa mult. În 2008 *Cowboy-ul meu singuratic* a fost scos la licitaţie. Preţul orientativ era suma frumuşică de patru milioane de dolari. Murakami - mereu om de afaceri - era şi el prezent pentru a confirma autenticitatea sculpturii. În sală s-a stârnit rumoare când cei doi colecţionari care licitau pentru lucrare au împins preţul până la patru milioane de dolari. Câteva minute mai târziu au izbucnit aplauze spontane într-o atmosferă de uluială (probabil şi din partea lui Murakami), când ciocanul a marcat vânzarea articolului la preţul de 13,5 milioane de dolari. Cam mulţi bani pentru o figurină din fibră de sticlă înfăţişând un personaj de benzi desenate care se masturbează. Sau nu?

Imagistica japoneză a jucat un rol uriaş în dezvoltarea artei moderne. Impresioniştii, postimpresioniştii, foviştii şi cubiştii se inspirau şi se ghidau cu toţii după imaginile bidimensionale, frumos construite ale litografiilor japoneze din secolul al XIX-lea, numite Ukiyo-e. Apoi au venit cele două războaie mondiale şi lumea artei s-a orientat spre vest, către America, Japonia devenind un consumator, dar nu şi un participant pe scena contemporană. Scopul lucrărilor lui Murakami este de a restabili echilibrul: de a propaga în toată lumea cultura vizuală japoneză autentică. El se foloseşte de instrumentele globalizării - călătoriile, mass-media, piaţa liberă - pentru a spune ceva despre local, despre indigen şi despre specificul cultural. Murakami este frivol, dar exprimă o idee politică serioasă: încearcă să reafirme locul culturii japoneze în lume. El ia kitsch-ul în serios. La fel ca şi confratele său mai celebru de la Gagosian Gallery.

Jeff Koons este artistul care a lucrat ca broker de produse pentru a-şi finanţa primele lucrări, s-a căsătorit cu o vedetă porno şi şi-a încropit un atelier ca al lui Warhol, unde legiuni de asistenţi realizează sculpturi şi picturi după indicaţiile sale, în timp ce el îi supraveghează. El este arhetipul artistului întreprinzător. Koons a căutat nu atât să estompeze graniţele dintre artă şi viaţă, cât să le elimine complet. El este artistul care a continuat ideile lui Warhol. Dar cu o mare diferenţă. Warhol era intrigat şi amuzat de afirmarea cultului celebrităţii şi a intrat şi el în joc, dar, când a fost vorba despre arta sa, a căutat să se înlăture pe sine cât mai mult posibil. Koons nu.



„Alertă ! Inamicul își desfășoară cățelul Jeff Koons !"

Profitând de pe urma statutului elevat pe care societatea îl acordă artistului, s-a transformat într-o celebritate fabricată într-un mod care prefigura explozia de trupe de băieți și de fete de la mijlocul anilor '90. A produs o serie de *Art Magazine Ads* (*Reclame pentru reviste de artă*, 1988-1989), el apărând în multe dintre acestea, în care arată ca solistul unei trupe de synthpop din anii '80. A continuat un an mai târziu cu *Produs în Rai* (1989) (vezi fig. 37), un panou publicitar pentru un film care încă nu era turnat (și care nu avea să fie turnat niciodată). Din nou Koons se distribuie fără rușine în rolul principal, privind drept în ochi publicul care îl adoră. Chiar și numai atât ar fi fost probabil suficient ca să se vorbească despre el în presă când lucrarea a fost instalată pe un panou uriaș în fața Whitney Museum din New York. O asemenea autopromovare ostentativă nu se mai văzuse din perioada întunecată a lui Dalí, când acesta a plecat în America să-și vândă sufletul (nu și după părerea lui Koons, care îl admira pe Dalí atât de mult, încât i-a telefonat suprarealistului, iar acesta l-a invitat pe Koons să îl fotografieze la St Regis and Knoedler Gallery).

Dar seria *Produs în Rai* i-a garantat lui Koons că va fi omniprezent în ziarele de scandal. Aici apare gol, întins pe o parte. În fața sa, întinsă și vulnerabilă, se află o femeie frumoasă, blondă, care nu are pe ea decât un neglijeu alb. Are capul și brațele lăsate spre spate : ea este o întruchipare a abandonării erotice, în timp ce Koons se apleacă deasupra ei, uitându-se spre noi cu o privire tulburătoare, dar ciudat de inocentă. Imaginea trimite la povestea lui Adam și a Evei, iar poza și privirea fixă ale lui Koons seamănă cu cele ale prostituatei din *Olympia* lui Édouard Manet. Dar cel mai mult se simte influența lucrării *The Nightmare* (*Coșmarul*) a lui Henry Fuseli (1781), în care un incub stă așezat pe o frumoasă adormită, gata să profite de ea – sau poate că tocmai a făcut-o.

acordă artis-
are prefigura
. A produs o
988-1989), el
e de synthpop
(vezi fig. 37),
are nu avea să
olul principal,
atât ar fi fost
ucrarea a fost
ork. O aseme-
ntunecată a lui
i după părerea
at suprarealis-
s and Knoedler

ezent în ziarele
şi vulnerabilă,
n neglijeu alb.
a abandonării
spre noi cu o
la povestea lui
ână cu cele ale
mult se simte
i (1781), în care
ea - sau poate

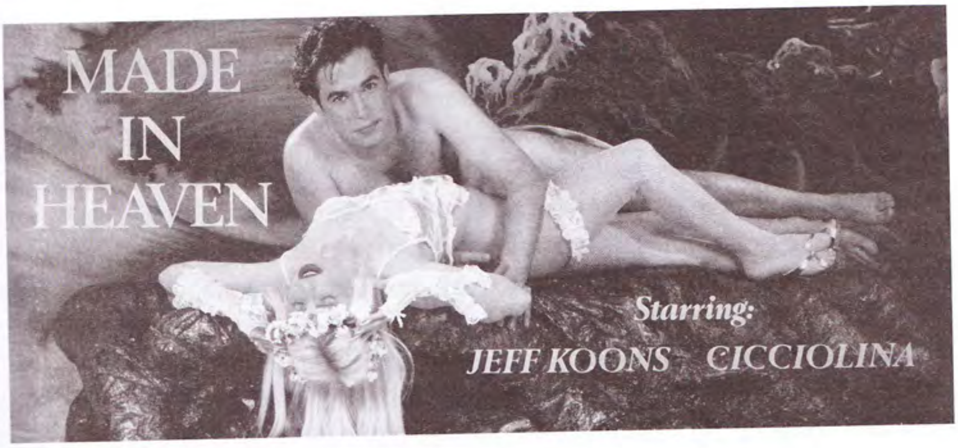


Fig. 37. Jeff Koons, *Made in Heaven* (*Produs în Rai*), 1989

Deşi pentru un arhiduchampian ca Jeff Koons nimic nu este atât de simplu. Femeia din imagine este Ilona Staller, cu numele de scenă Cicciolina, vedetă porno şi politician, italiancă de origine maghiară. Ea şi Koons sunt nişte ready-made-uri umane – artă, politică şi porno laolaltă. Sau sugera oare Koons că acestea erau deja unul şi acelaşi lucru? Era probabil ca afişul să le provoace stânjeneală vizitatorilor burghezi ai galeriei Whitney. Aceştia îşi aveau clar stabilite ierarhiile sociale: artiştii sunt ca nişte zei; vedetele porno sunt lucrătura diavolului. Koons pune sub semnul întrebării aceste presupuneri realizând o operă de artă care, cel puţin pentru orice editor de tabloid, era mană cerească.

Abordarea plină de iniţiativă a lui Jeff Koons l-a ajutat să-şi lanseze cariera în 1985, când a fost remarcat de către proprietarii unui spaţiu artistic aventuros din New York numit International With Monument. Ei au decis să îi organizeze tânărului artist o expoziţie. Aceasta a devenit subiectul de discuţie al lumii artistice contemporane din Manhattan, din care făcea parte şi un tânăr artist din China ce împărtăşea perspectiva întreprinzătoare a americanului. Ai Weiwei (n. 1957) plecase din Beijing la New York în 1981 cu 30 de dolari în buzunar şi fără să ştie nicio boabă de engleză. Nu avea decât vreo 25 de ani, dar fugea dintr-o ţară ce îl tratase îngrozitor pe tatăl său, care era poet, bănuind că el e următorul pe lista autorităţilor. Deloc surprinzător, mama sa era îngrijorată că Ai pleacă în necunoscut. Dar el nu era. „Nu-ţi face griji", i-a spus. „Mă duc acasă."

Ai Weiwei este un om remarcabil. Se află în centrul propriului univers: neînfricat şi hotărât. Copilăria lui, petrecută la marginea deşertului Gobi, în nord-estul Chinei, fără cărţi şi fără şcoală care să îl distragă, i-a lăsat mult timp de gândire. În timp ce tatăl său se ducea la slujba degradantă unde curăța veceuri – slujba și locul erau pedeapsa pentru faptul că era poet –, Weiwei stătea și cugeta. În cele din urmă familia a primit permisiunea să se întoarcă la Beijing. Tatăl său a schimbat peria de curățat toaleta cu pana de poet și a început din nou să scrie. Fiul său s-a cufundat în avangarda orașului și pentru prima dată în viață a văzut cărți de artă și a început să le citească. A devorat tomuri despre impresioniști și postimpresioniști, dar a aruncat cât colo o carte despre Jasper Johns, neputând să înțeleagă ce face artistul american. Chiar și așa, instinctul i-a spus că New Yorkul este locul potrivit pentru el, astfel că, atunci când statul a devenit suspicios în legătură cu interesul său pentru scena artistică contemporană, a știut unde trebuia să se ducă.

Weiwei este un tip serios, dar cu simțul umorului, combinație care a dus la crearea uneia dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale, concepută inițial ca o glumă, nu ca operă de artă. A folosit vaze chinezești de ceramică, vechi de 4.000 de ani, din neolitic, pentru a realiza mai multe dintre lucrările sale, deseori decorând aceste obiecte străvechi și venerate cu culori moderne, țipătoare sau pictând pe ele logoul Coca-Cola. La un moment dat s-a gândit că ar fi amuzant să facă o serie de fotografii care să surprindă clipa când el lasă să cadă una dintre vaze pe o podea de beton, înregistrând momentul când se sparge. A făcut asta și apoi nu s-a mai gândit la fotografii până când a fost organizată o expoziție cu lucrările sale la o galerie de artă. Curatorul l-a contactat, spunându-i că nu avea suficiente exponate, și l-a întrebat dacă mai are și altceva. Ai Weiwei s-a dus și a scotocit prin atelierul său ; a găsit setul de fotografii în care lăsa să-i cadă vaza din mâini. Imaginile au fost apoi expuse în galerie cu titlul *Căderea unei urne din Dinastia Han* (1995) (vezi fig. 38) și au devenit o operă de artă celebră, dovedind că Ai Weiwei avea dreptate când spunea că fiecare acțiune a lui face parte din arta sa.

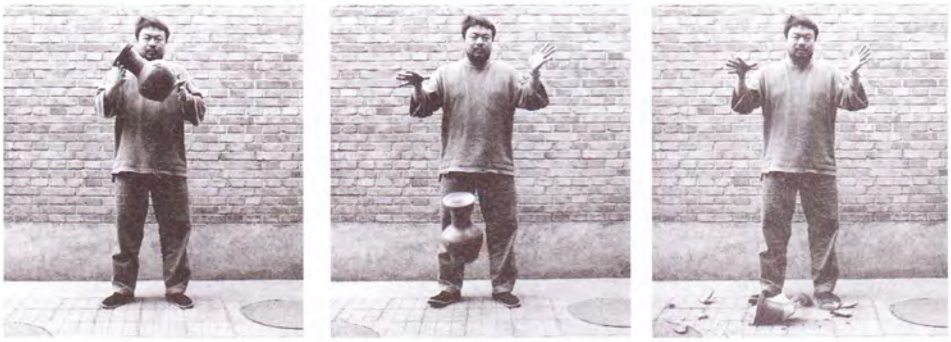


Fig. 38. Ai Weiwei, *Căderea unei urne din Dinastia Han*, 1995

Abordarea întreprinzătoare a lui Ai Weiwei l-a determinat să lucreze ca arhitect (a fost unul dintre proiectanții stadionului olimpic din Beijing), curator, scriitor, fotograf și artist. În lumea artei asta se numește „multidisciplinaritate" și a devenit foarte la modă printre artiștii cu nume de marcă ce descoperă că pot presăra puțin din praful lor magic pe diferite alte proiecte. Unii vor să câștige și mai mulți bani, pentru alții motivația poate fi curiozitatea intelectuală, iar în multe cazuri artistul este pur și simplu flatat că o persoană pe care o admiră îi cere să facă ceva diferit. Abordarea întreprinzătoare activistă a lui Ai Weiwei are un singur scop, important și constant: să schimbe China.

Lucrările lui Ai Weiwei, bazate pe convingeri politice puternice, au fost excepția, nu regula în arta produsă în trecutul recent. În cea mai mare parte, arta contemporană nu a avut o latură puternic politizată, în afară de intervențiile ciudate care semănau în general cu un spirit de turmă. În general, chiar și atunci când artiștii din avangarda epocii noastre au fost extrem de agresivi și de provocatori, au avut tendința de a-și prezenta opera cu o grimasă obraznică, mai degrabă decât cu o încruntare furioasă. Tendința a fost deseori de a amuza, nu de a face campanie. Marile transformări ale societății din ultimii 25 de ani au fost în mare parte trecute cu vederea de artiștii importanți. Nu prea au existat comentarii despre o epocă a capitalismului în care învingătorul ia totul, în care celebritatea și banii contează mai mult decât orice altceva: efectele pe care le au globalizarea și media digitale abia dacă sunt pomenite. Cât despre problemele de mediu, corupția politică și mediatică, terorism, fundamentalismul religios, dezintegrarea vieții rurale, alarmantele divizări din cadrul societății pe măsură ce bogații devin și mai bogați, iar săracii și mai săraci și lăcomia și cruzimea uluitoare ale bancherilor – ei bine, parcă toate acestea nu s-ar fi întâmplat niciodată, dacă ne-am lua după arta contemporană expusă în muzee.

Poate că ochii și mintea artiștilor au fost îndreptate în altă parte. Poate că se simțeau compromiși. Una dintre consecințele calității de artist-întreprinzător este că ești la fel de predispus ca oricine altcineva din acest domeniu să te raliezi la filosofia oportunismului, să accepți că din când în când trebuie să mai faci și câte-un pact cu diavolul. Iar odată ce ai mâncat din aceeași lingură cu necuratul, devine foarte greu să nu fii ipocrit. Cum faci o operă de artă anticapitalistă profundă și sinceră, de exemplu, dacă ți-ai petrecut seara anterioară la o cină dichisită la muzeu, așezat alături de directorul vreunei bănci de investiții, care se întâmplă să fie și unul dintre colecționarii/clienții tăi principali? Sau cum faci o lucrare despre mediul înconjurător când impactul tău asupra mediului este mult mai mare decât al celor mai mulți oameni? E posibil să realizezi un tablou sau o sculptură care caută să scoată la lumină o nedreptate dintr-o societate, dar de pe urma căreia tu ai numai de câştigat? Şi cum poţi critica sistemul, când tu faci parte din cercul restrâns de privilegiaţi? Răspunsul e că nu faci aşa ceva.

Doar dacă nu cumva activezi complet în afara pieţei şi nu ai nimic de pierdut, ca în cazul artiştilor străzii. Cândva considerate nişte acţiuni fără niciun sens ale unui soi de infractori, arta străzii şi graffiti au ajuns să fie recunoscute ca parte a canonului artei moderne. În 2008, uriaşa faţadă nordică a muzeului Tate Modern a fost acoperită cu şase lucrări colosale de artă a străzii realizate de artişti din toată lumea, printre care şi un tânăr francez cunoscut numai ca JR (data naşterii necunoscută). Se autointitulează *photograffeur* ca mod de a-şi descrie fotografiile alb-negru cu tentă politică, pe care le aplică pe clădiri, la fel ca pe nişte picturi murale.

Cea mai mare parte a lucrărilor sale sunt expuse fără aprobare din partea autorităţilor, nu au fost comandate în mod oficial şi nu au „fost făcute posibile" datorită unui sponsor bogat. Nu sunt de vânzare. În 2008 a acoperit zidurile unor proprietăţi dintr-una din acele *favelas* rău famate din Rio (favele unde fărădelegea este la ea acasă) cu tot felul de imagini alb-negru reprezentând ochi care se uitau fix. Se spunea că a fost o reacţie la o serie de crime care fuseseră comise în acele clădiri. Ceea ce pare logic. Arta lui JR este legată de amplasament, reflectând problemele locului în care el lucrează. Este o abordare de pe urma căreia arta sa are de câştigat. Instalaţia sa din *favelas*, de pildă, nu ar fi avut impact la nivel internaţional dacă ar fi fost expusă pe pereţii albi ai unei galerii de artă: era antiteza artei transformate în marfă sponsorizată de corporaţii care era expusă în muzeele moderne.

Directeţea comentariului făţiş politic şi social al lui JR este un element comun al artei străzii. Dar nu şi sărăcia. Convingerea romantică larg încetăţenită conform căreia întreaga artă a străzii este un strigăt de furie al unei subclase urbane abandonate este extrem de eronată. Poate cea mai celebră lucrare de artă a străzii creată vreodată a fost realizată de un designer grafic de mare succes, din clasa mijlocie, pe nume Shepard Fairey (n. 1970). Fairey se potriveşte perfect cu spiritul artistului-întreprinzător al epocii, administrându-şi propriul studio de design grafic, din care a lansat o gamă de haine de marcă. În studenţie a creat, având-u-i în minte pe prietenii săi cu care făcea skateboard, nişte etichete pe care le-a lipit pe pereţii din jur. În scurt timp faţa durdulie a personajului său ca de desene animate, OBEY Giant, a devenit un fenomen şi a fost copiată peste tot în lume. Tânărul designer înţelesese potenţialul pe care îl avea utilizarea spaţiului public pentru lucrările sale de artă.

În campania pentru alegerile prezidenţiale din 2008 a realizat un afiş pentru susţinerea lui Barack Obama, candidatul de atunci al democraţilor.

Reproducea o fotografie deja existentă înfăţişându-l pe Obama, cu o privire meditativă. Fairey îşi însuşise imaginea înainte de a o simplifica şi a o stiliza în maniera pop-art-ului, cam ca serigrafiile lui Andy Warhol. Apoi a colorat o jumătate a imaginii în gri-albăstrui şi cealaltă jumătate în roşu şi a adăugat un efect de iluminare printr-o secţiune bej pe faţa candidatului la preşedinţie. Dedesubtul imaginii, cu litere simple, îngroşate, este scris cuvântul SPERANŢĂ (iniţial PROGRES). Fairey şi colaboratorii săi au imprimat mii de copii ale imaginii şi le-au lipit de capul lor pe ziduri în toată America. Obama le-a acceptat în particular, dar nu putea promova public imaginea până când nu era distribuită legal în locurile amenajate special pentru afişe. Până la următorul tiraj, lucrarea lui Fairey devenise emblema campaniei lui Obama şi una dintre cele mai celebre imagini din lume.

Originile artei străzii pot fi identificate în picturile rupestre preistorice care i-au inspirat pe atâţia artişti moderni, de la Picasso la Pollock. Dar abia la sfârşitul anilor '60 şi începutul anilor '70, când oraşe precum New Yorkul şi Parisul (şi Zidul Berlinului la începutul anilor '80) au devenit pânza pentru lucrările unei generaţii de artişti vizuali neautorizaţi, neconvenţionali, ideea de artă a străzii a început să fie atractivă. De atunci forţa şi popularitatea mişcării artei străzii au crescut odată cu apariţia *social media* digitale, amândouă bazându-se pe reţele virale pentru a atrage atenţia şi a ieşi în evidenţă. Astăzi, o lucrare de artă de mărimea unei cărţi poştale din Nairobi ar putea deveni o senzaţie la nivel mondial la o oră după ce a fost terminată – posibilitate care a făcut ca aceasta să fie forma de artă preferată în timpul Primăverii arabe din 2011 şi în timpul războiului civil din Libia care a avut loc în acelaşi an.

Arta străzii a devenit o prezenţă familiară şi din ce în ce mai bine-venită în mediile urbane din toată lumea. În Marea Britanie un artist care semnează Banksy (data naşterii necunoscută) a devenit o celebritate la nivel naţional datorită şabloanelor sale satirice de pe ziduri, printre care nişte poliţişti care se sărută şi un *trompe l'œil* cu o cameristă de hotel care mătură praful de pe stradă şi îl ascunde sub un zid de cărămidă (2006) (vezi fig. 39). El, la fel ca mulţi alţi artişti ai străzii, şi-a ascuns identitatea, căci majoritatea lucrărilor sale sunt expuse ilegal şi probabil că autorităţile ar fi foarte încântate să-l trimită în judecată pentru vandalism. Se întâmplă adesea ca şabloanele sale să fie şterse sau acoperite cu var de autorităţile statului, deseori chiar împotriva dorinţei unui procent semnificativ al populaţiei locale. Atunci când un muzeu din Bristol, în sud-vestul Angliei, i-a pus un spaţiu la dispoziţie, în 2009, artistul a ales să-şi marcheze prezenţa în toate sălile galeriei, aplicând deseori şabloane care interacţionau cu operele de artă existente în muzeu. Reacţia publicului a fost în general pozitivă, expoziţia având un număr record de vizitatori. Mulţi dintre localnicii care au venit să vadă expoziţia nu mai fuseseră niciodată la muzeu. Au stat răbdători la coadă cu orele, aşteptând să intre, şi, odată ajunşi înăuntru, au rămas ore întregi. Desigur, se poate să fi fost şi Banksy printre ei, fără ca cineva să ştie.

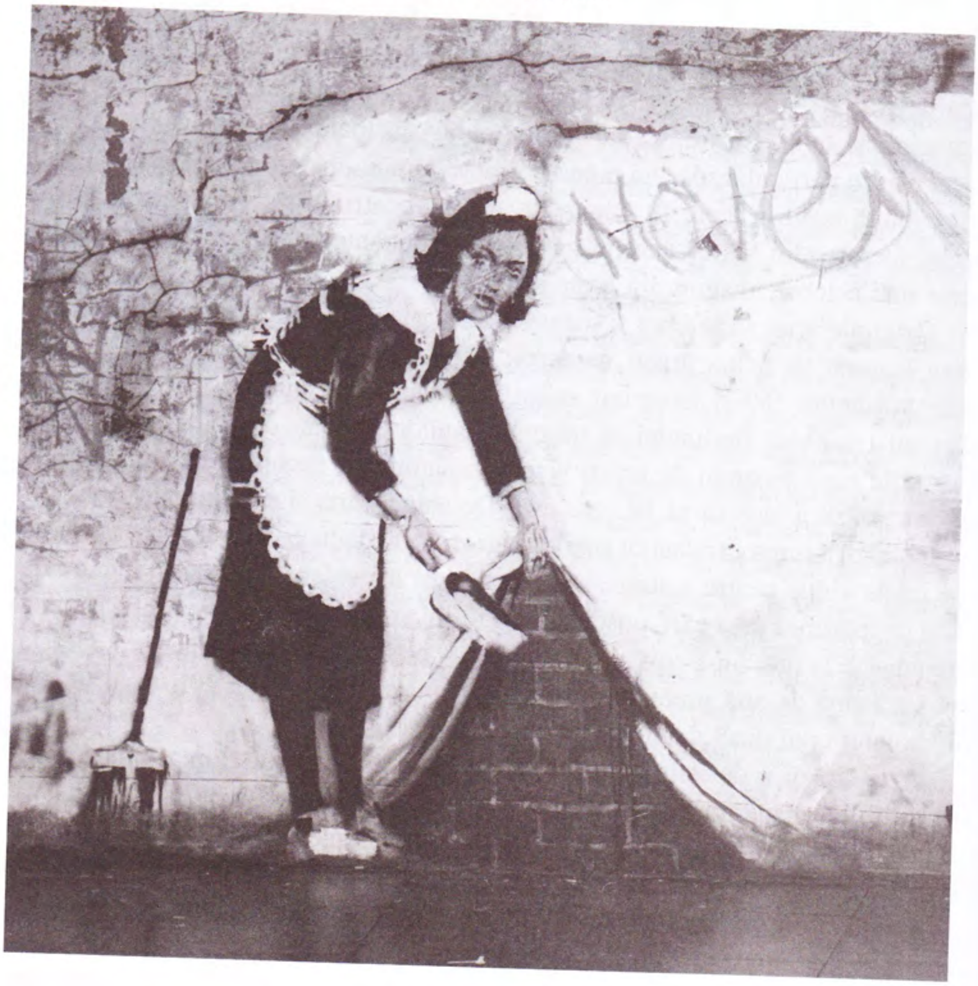


Fig. 39. Banksy, *Maid Sweeping* (*Cameristă măturând*), 2006

Bănuiesc că, dacă Marcel Duchamp ar mai trăi azi, ar fi un artist al străzii. Ar fi, cu siguranţă, apreciat peste tot pe unde ar merge – într-atât arta realizată în prezent are atitudinea iconoclastă a francezului! El este omul despre care cei mai mulţi dintre artiştii contemporani spun că i-a influenţat. Personalitatea lui Picasso a dominat pictura în prima jumătate de secol, dar este indubitabil că

oziţia nu mai
e, aşteptând să
se poate să fi

2006

artist al străzii.
ât arta realizată
ul despre care
rsonalitatea lui
indubitabil că

a doua jumătate s-a desfăşurat tot mai mult într-un decor de jocuri ale minţii à la Duchamp.

Se pare că o figură de anvergura lor – a lui Cézanne, Pollock sau Warhol – încă nu a apărut în acest secol. Dar în mod sigur va apărea cineva.

Dacă nu cumva a apărut deja...

Operele de artă în funcţie de locul unde sunt expuse

Lista care urmează indică locul unde se află în prezent multe dintre lucrările de artă menţionate în carte, deşi aceasta nu înseamnă neapărat că ele vor fi expuse acolo. Pentru mai multe informaţii, contactaţi galeria respectivă sau consultaţi site-ul (câteva surse online sunt menţionate mai jos). Lucrările de artă din colecţiile private nu au fost incluse.

Chicago Institute of Art (www.artic.edu)
Guggenheim (www.guggenheim.org)
Luvru (www.louvre.fr)
Metropolitan Museum of Art (www.metmuseum.org)
MoMA (www.moma.org)
National Gallery (www.nationalgallery.org.uk)
Pompidou (www.centrepompidou.fr)
Tate (www.tate.org.uk)
Walker Art Centre (www.walkerart.org)

AUSTRIA

Viena
  Belvedere
    Klimt, *Der Kuss* (*Sărutul*)

DANEMARCA

Copenhaga
  Ny Carlsberg Glyptotek
    Manet, *Le Buveur d'absinthe* (*Băutorul de absint*)

ELVEŢIA

Berna

- Kunstmuseum
  - Braque, *Maisons à l'Estaque* (*Case la L'Estaque*)

Lucerna

- Galerie Urs Meile
  - Weiwei, *Căderea unei urne din Dinastia Han*

Riehen

- Fondation Beyeler, Riehen
  - Rousseau, *Le lion ayant faim se jette sur l'antilope* (*Leu înfometat aruncându-se asupra antilopei*)

FRANŢA

Paris

- Luvru
  - Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (*Libertatea conducând poporul*)
  - Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (*Moartea lui Sardanapal*)
  - Géricault, *Le Radeau de La Méduse* (*Pluta Meduzei*)
  - Kahlo, *Autorretrato - El marco* (*Autoportret : rama*)

- Musée d'Orsay
  - Degas, *Classe de danse* (*Clasa de dans*)
  - Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (*Dejunul pe iarbă*)
  - Manet, *Olympia*
  - Vlaminck, *Restaurant de la Machine à Bougival* (*Restaurantul „La Machine" din Bougival*)

- Musée Picasso
  - Picasso, *Nature morte à chaise cannée* (*Natură moartă cu scaun împletit din trestie*)

GEORGIA

- Muzeul Naţional al Georgiei
  - Kandinsky, *Bild mit Kreis* (*Tablou cu cerc*)

GERMANIA

Berlin

- Fabrica de turbine AEG

- Bauhaus Archiv Berlin
  - Brandt, serviciu de ceai

Dessau
- Şcoala Bauhaus

Düsseldorf
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
  - Kandinsky, *Composition IV* (*Compoziţie IV*)

München
- Städtische Galerie
  - Kandinsky, *Impression III (Konzert)* (*Impresie III [Concert]*)

Tübingen
- Kunsthalle Tübingen
  - Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (*Ce anume face casele din ziua de azi să fie atât de diferite, atât de atrăgătoare?*)

MAREA BRITANIE

Edinburgh
- National Gallery of Scotland
  - Delaunay, *L'Équipe de Cardiff* (*Echipa din Cardiff*)
  - Gauguin, *La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange* (*Viziunea de după predică sau Lupta lui Iacob cu îngerul*)

Londra
- Chalk Farm
  - Banksy, *Maid Sweeping* (*Cameristă măturând*)

- Courtauld Gallery
  - Cézanne, *Mont Sainte-Victoire* (*Muntele Sainte-Victoire*)

- National Gallery
  - Constable, *The Hay Wain* (*Căruţă cu fân*)
  - Monet, *La Tamise à Westminster* (*Tamisa la Westminster*)
  - Seurat, *Une baignade à Asnières* (*La scăldat, Asnières*)
  - Turner, *Rain, Steam and Speed* (*Ploaie, aburi şi viteză*)

- Saatchi Gallery
  - Emin, *My Bed* (*Patul meu*)

Tate
- Andre, *144 Magnesium Square (144 de pătrate de magneziu)*
- Andre, *Equivalent VIII (Echivalent VIII)*
- Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio (Forme unice de continuitate în spaţiu)*
- Bourgeois, *Maman (Mama)*
- Brâncuşi, *Sărutul*
- Dalí, *Teléfono-langosta (Telefonul homar)*
- Degas, *Petite danseuse de quatorze ans (Mica balerină)*
- Duchamp, *Fountain (Fântână)*
- Epstein, *Rock Drill (Maşina de găurit pietre)*
- Ernst, *Celebes*
- Ernst, *Forêt et colombe (Pădurea şi porumbelul)*
- Fontana, *Concetto spaziale. Attesa (Concept spaţial. Aşteptare)*
- Hepworth, *Pelagos*
- Hepworth, *Pierced Form (Formă găurită)*
- Hockney, *Tea Painting in an Illusionistic Style (Tablou cu ceai în stil iluzionist)*
- Judd, *Untitled (Fără titlu)*
- Kandinsky, *Murnau, Dorfstrasse (Murnau, uliţă)*
- Lichtenstein, *Brushstroke (Tuşă)*
- Long, *A Line Made by Walking (Linie făcută mergând)*
- Moholy-Nagy, *Telefonbild EM1 (Pictură prin telefon EM1)*
- Mondrian, *Compositie C (No. III) met rood, geel en blauw (Compoziţie C [nr. III] în roşu, galben şi albastru)*
- Morris, *Untitled 1965/71 (Fără titlu, 1965/71)*
- Paolozzi, *I Was a Rich Man's Plaything (Am fost jucăria unui bogătaş)*
- Picasso, *Les trois danseuses (Trei dansatoare)*
- Pistoletto, *Venere degli stracci (Venus a zdrenţelor)*
- Rodin, *Le Baiser (Sărutul)*
- Rousseau, *Portrait de femme (Portret de femeie)*
- Stella, *Hyena Stomp (Dansul hienei)*
- Warhol, *Marilyn Diptych (Diptic Marylin)*

V & A Museum
- Mackintosh, *Ladder-back Chair (Scaun cu spătar tip scară)*

White Cube Gallery
- Hirst, *For the Love of God (Pentru iubirea lui Dumnezeu)*

NORVEGIA

Oslo

Galeria Naţională
- Munch, *Skrik (Ţipătul)*

OLANDA

- Amsterdam
  - Van Gogh Museum
    - van Gogh, *De aardappeleters* (*Mâncătorii de cartofi*)
    - van Gogh, *De slaapkamer/La Chambre à Arles* (*Camera din Arles*)

- Haga
  - Haags Gemeentemuseum
    - Mondrian, *Appelboom* (*Măr în floare*)
    - Mondrian, *Avond. De rode boom* (*Seară. Copacul roşu*)
    - Mondrian, *De grizje Boom* (*Copacul cenuşiu*)
    - Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*

RUSIA

- Moscova
  - Galeria de Stat Tretiakov
    - Kandinsky, *Composition VII* (*Compoziţie VII*)

  - Muzeul de Stat al Rusiei
    - Malevici, *Ciornîi cvadrat* (*Pătrat negru*)
    - Malevici, *Vaca şi vioara*
    - Tatlin, *Contrarelief de colţ*

SPANIA

- Bilbao
  - Guggenheim
    - Koons, *Puppy* (*Căţeluş*)

SUA

- Baltimore
  - Baltimore Museum of Art
    - Man Ray, *The Primacy of Matter over Thought* (*Primatul materiei asupra gândirii*)

- Boston
  - Museum of Fine Arts
    - Degas, *Aux courses en province* (*Curse de cai în provincie*)

Buffalo
- Albright-Knox Art Gallery
  - Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (*Dinamismul unui câine în lesă*)
  - Miró, *Le Carnaval d'Arlequin* (*Carnavalul arlechinului*)

Cambridge, MA
- Fogg Art Museum, Harvard University
  - Ingres, *L'Age d'Or* (*Epoca de Aur*)

Chicago
- Art Institute of Chicago
  - Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie* (*Stradă din Paris; zi ploioasă*)
  - de Kooning, *Excavation* (*Excavare*)
  - Gauguin, *No Te Aha Oe Riri* (*De ce eşti supărată?*)
  - Hopper, *Nighthawks* (*Păsări de noapte*)

Detroit
- Detroit Institute of Arts
  - Fuseli, *The Nightmare* (*Coşmarul*)

Iowa City
- University of Iowa Museum of Art
  - Pollock, *Mural* (*Pictură murală*)

Los Angeles
- Broad Contemporary Art Museum
  - Baldessari, *Tips for Artists Who Want to Sell* (*Sfaturi pentru artiştii care vor să vândă*)

- Getty Museum
  - Man Ray, *Belle Haleine*

- LA County Museum of Art
  - Baldessari, *Heel* (*Călcâi*)

New York
- Clădirea AT & T
- Clădirea Flatiron

- Guggenheim
  - Braque, *Violon et palette* (*Vioară şi paletă*)
  - Mondrian, *Compositie No. 1* (*Compoziţie nr. 1*)
  - Mondrian, *Tableau No. 2/Compositie No. VII* (*Tabloul nr. 2/Compoziţia nr. VII*)

Mary Boone Gallery
  Kruger, *I Shop Therefore I Am* (*Cumpăr, deci exist*)

Metropolitan Museum of Art
  Brâncuşi, *Muză adormită 1*
  Carracci, *Reciproco amore* (*Dragoste împărtăşită*)
  Carrington, *Self Portrait : Inn of the Dawn Horse* (*Autoportret : hanul calului din zori*)
  El Greco, *Visión de San Juan* (*Viziunea Sfântului Ioan*)
  Flavin, *The Diagonal of May 25 1965* (*Diagonala din 25 mai 1965*)
  Hiroshige, *Staţia din Otsu*
  Hokusai, *Muntele Fuji şi marele val*
  Klee, *Hammamet mit der Moshee* (*Hammamet şi moscheea sa*)
  Monet, *La Grenouillère*
  Picasso, *Retrato de Gertrude Stein* (*Portretul lui Gertrude Stein*)
  Renoir, *La Grenouillère*
  Seurat, *Un Dimanche après-midi à l'Ile de la Grande Jatte* (*O duminică după-amiază pe insula Grande Jatte*)

MoMA
  Arp, *Collage avec carrés disposés suivant les lois du hasard* (*Colaj cu pătrate aranjate în conformitate cu legile hazardului*)
  Boccioni, *Stati d'animo* (*Stări de spirit*)
  Breuer, *Stuhl B3* (*Scaunul Wassily*)
  Dalí, *La persistencia de la memoria* (*Persistenţa memoriei*)
  de Chirico, *Canto d'amore* (*Cântec de dragoste*)
  de Kooning, *Painting* (*Tablou*)
  de Kooning, *Woman I* (*Femeie I*)
  Flavin, *Untitled* (*Fără titlu*)
  Giacometti, *Femme cuillère* (*Femeia-lingură*)
  Gris, *Nature morte aux fleurs* (*Natură moartă cu flori*)
  Hesse, *Repetition 19 III* (*Repetiţie 19 III*)
  Johns, *Flag* (*Steagul*)
  Judd, *Untitled (Stack)* (*Fără titlu [Etajeră]*)
  Kandinsky, *Improvisation IV* (*Improvizaţie IV*)
  Kruger, *Untitled (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)* (*Fără titlu [Investeşti în divinitatea capodoperei]*)
  Kupka, *Le premier pas* (*Primul pas*)
  Lichtenstein, *Girl with Ball* (*Fată cu minge*)
  Magritte, *L'Assassin menacé* (*Asasinul ameninţat*)
  Malevici, *Alb pe alb*
  Newman, *Onement 1*
  Oppenheim, *Object (Le Déjeuner en fourrure)* (*Obiect* [*Micul dejun în blană*])
  Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (*Domnişoarele din Avignon*)

- Picasso, *Ma Jolie* (*Frumoasa mea*)
- Pollock, *Full Fathom Five* (*La cinci stânjeni sub mare*)
- Pollock, *The She-Wolf* (*Lupoaica*)
- Pollock, *Stenographic Figure* (*Figură stenografică*)
- Rietveld, *Rood-blauwe stoel* (*Scaun în roşu şi albastru*)
- Rodcenko, *Culoare roşie pură*, *Culoare albastră pură* şi *Culoare galbenă pură* (*Ultimul tablou*)
- Schwitters, *Das Kreisen* (*Cercurile*)
- Sherman, *Film Stills (1977-1980)* (*Cadre de film [1977-1980]*)
- Stella, *The Marriage of Reason and Squalor, II* (*Mariajul dintre raţiune şi mizerie, II*)
- van der Rohe, *Scaune Barcelona*
- Wagenfeld şi Jucker, *Wagenfeld Lampe* (*Lampa Wagenfeld*)
- Warhol, *Campbell's Soup Cans* (*Conserve de supă Campbell's*)
- Warhol, *Water Heater* (*Boiler*)

United Nations Plaza
- Hepworth, *Single Form* (*Formă singură*)

Oberlin, Ohio
- Allen Memorial Art Museum, Oberlin College
  - Kirchner, *Selbstbildnis als Soldat* (*Autoportret ca soldat*)

Philadelphia
- Barnes Foundation, Lincoln University
  - Matisse, *Le Bonheur de vivre* (*Bucuria de a trăi*)

- Philadelphia Museum of Art
  - Rousseau, *Une soirée au carnaval* (*O seară de carnaval*)

San Francisco
- MoMA
  - Malevici, *Suprematizm* (*Suprematism*)
  - Matisse, *La Femme au chapeau* (*Femeie cu pălărie*)
  - Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (*Desen de de Kooning şters*)
  - Rauschenberg, *White Paintings* (*Picturi albe*)

St. Louis
- Wainwright Building

Washington, DC
- National Gallery of Art
  - Cézanne, *Nature morte avec des pommes et des pêches* (*Natură moartă cu mere şi piersici*)

oare galbenă pură

0])
ațiune și mizerie, II)

ll's)

oning șters)

ă moartă cu mere

Mulțumiri

Nu aș fi putut scrie această carte fără sprijinul și altruismul soției mele, Kate. În timp ce eu mi-am petrecut weekenduri, vacanțe, dimineți și seri închis într-o cameră liniștită, scriind, ea a avut grijă de cei patru copii ai noștri și de viața noastră. Am fost un soț neatent și un tată absent, dar ea nu s-a plâns nici măcar o dată și nici nu mi-a purtat pică. Pe lângă toate acestea, comentariile ei inteligente și la obiect despre formulările folosite de mine au fost neprețuite. Pasajele din carte care sună bine se datorează înțelepciunii ei, cele care nu sună bine sunt cazurile în care i-am ignorat, în mod nesăbuit, sfaturile.

Aș dori să le mulțumesc și colegilor mei de la BBC, care mi-au tolerat - cu mai multă bună bunăvoință decât merit - mai multe perioade de absență prelungită. Le sunt îndatorat în mod special lui Bernadette Kitterick și lui Hilary O'Neil, care m-au acoperit, preluând o mare parte din sarcinile mele, pe lângă nenumăratele treburi pe care le aveau deja de făcut.

Cartea nu ar fi apărut dacă nu ar fi existat sir Nicholas Serota, care mi-a oferit șansa să lucrez sub conducerea sa la Tate. Am învățat multe în cei șapte ani petrecuți pe malul Tamisei, cu atât mai mult cu cât Nick este un om remarcabil, un șef extraordinar și un curator strălucit căruia îi voi fi îndatorat pentru totdeauna.

La fel cum le sunt și lui Rich Flintham, Chris Head, Charlie Wood și multor altor prieteni care m-au ajutat să dau o formă spectacolului din cadrul Festivalului de la Edinburgh *Istoria dublă a artei*, din care s-a născut cartea de față. Faptul că spectacolul s-a transformat în carte este meritul echipei de la Penguin, care m-a încurajat să dezvolt un show ușurel de comedie de o oră într-o istorie mai consistentă a artei moderne.

Nu a fost o sarcină ușoară și nu ar fi fost realizabilă fără contribuția lui Ben Brusey, redactorul meu de la Penguin. M-a convins și m-a corectat, m-a ascultat și mi-a făcut sugestii. A fost un colaborator extrem de implicat și de sociabil. La publicarea cărții au mai contribuit și alte persoane extraordinar de talentate de la Penguin. Trebuie să îi menționez în special pe Tom Weldon, pentru sprijinul acordat încă de la începutul proiectului, Venetia Butterfield, Annie Lee, Keith Taylor, Ellie Smith, Catriona Hillerton, Richard Bravery, Claire Mason, Lisa Simmonds, Caroline Craig, Matt Clacher, Charlotte Humphery, Marissa Chen, Amy Orringer, Joe Pickering și Gesche Ipsen. Aș dori să-i mulțumesc și lui Pablo Helguera, care a realizat acele splendide caricaturi.

Am apelat la ajutorul multor minţi luminate în timp ce scriam această carte. Am citit şi am răscitit *Istoria artei* a lui Ernst Gombrich, *Şocul noului* a lui Robert Hughes şi *Duchamp* a lui Calvin Tompkins. Ca şi diverse cataloage ale unor expoziţii de la Tate, MoMA şi Pompidou, printre altele. Mulţumiri speciale lui Achim Borchardt-Hume, Ann Dumas, Matthew Gale, Gregor Muir, Catherine Wood şi Simon Wilson, toţi erudiţi istorici ai artei care au acceptat cu generozitate să citească anumite capitole şi să-mi împărtăşească părerile lor de specialişti. Sunt, de asemenea, norocos să îi am ca socri pe Eric şi Poppy Anderson. Ei mi-au sprijinit eforturile în multe feluri, nu în ultimul rând citindu-mi manuscrisul şi făcând multe sugestii valoroase.

Iar în încheiere, le mulţumesc copiilor mei : tati s-a întors !

carte. Am
rt Hughes
ziţii de la
rdt-Hume,
lson, toţi
capitole şi
să îi am
feluri, nu

Lista creditelor pentru ilustraţii

Ilustraţii alb-negru

Caricaturi

© Pablo Helguera
Publicate iniţial în ARTOONS 3 de Pablo Helguera (Jorge Pinto Books Inc.) şi pe http : //pablohelguera.net/2009/02/artoons

Figuri

Fig. 1 : © Succesorii lui Marcel Duchamp/ADAGP, Paris şi DACS, Londra 2012 / © Tate, Londra 2012 ; **Fig. 2** : Musée d'Orsay, Paris, Franţa / Giraudon / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 3** : Musée d'Orsay, Paris, Franţa / Giraudon / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 4** (imagine) : © The Metropolitan Museum of Art, 2012 / Art Resource / Scala, Florenţa ; **Fig. 5** : Musée d'Orsay, Paris, Franţa / Giraudon / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 6** (imagine) : © Art Resource / Scala, Florenţa ; **Fig. 7** : Musée Rodin, Paris, Franţa / Philippe Galard / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 8** : © ADAGP, Paris şi DACS, Londra 2012 / Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania, The Bridgeman Art Library ; **Fig. 9** : © Succesorii lui Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris / ADAGP, Paris şi DACS, Londra), 2012 / The Bridgeman Art Library ; **Fig 10** (imagine) : © The Metropolitan Museum of Art, 2012 / Art Resource / Scala, Florenţa ; **Fig. 11** : © ADAGP, Paris şi DACS, Londra 2012 / Prin amabilitatea Solomon R. Guggenheim Museum, New York ; **Fig. 12** : © Succesorii lui Picasso / DACS, Londra 2012 / Museum of Modern Art, New York, SUA, Giraudon, The Bridgeman Art Library ; **Fig 13** : © DACS 2012 / Albright Knox Art Gallery, Buffalo, New York / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 14** : Colecţia Mattioli, Milano, Italia / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 15** : Prin amabilitatea Muzeului de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg, Rusia ; **Fig. 16** : Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg ; **Fig. 17** : Muzeul Rus de Arhitectură Şciusev / RIA Novosti / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 18** : © Succesorii lui Marcel Breuer / Colecţie particulară / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 19** : © DACS 2012 / Dessau, Germania © Edifice / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 20** : © DACS 2012 / Foto © Wilhelm Redemann ; **Fig. 21** : © Louise

Bourgeois Trust / DACS, Londra / VAGA, New York 2012 / © Tate, Londra 2012 ; **Fig. 22** : © Jeff Koons. Foto : © Romain Cintract / Hemis / Corbis ; **Fig. 23** : © Succesorii lui Picasso / DACS, Londra 2012 / © Tate, Londra 2012 ; **Fig. 24** : © ADAGP, Paris și DACS, Londra 2012 / © Museum of Modern Art, New York / Scala, Florența ; **Fig. 25** : © Man Ray Trust / ADAGP, Paris și DACS, Londra 2012 / Telimage 2012 ; **Fig. 26** : © Succesorii lui Hans Namuth / Foto National Portrait Gallery, Smithsonian / Art Resource / Scala, Florența ; **Fig. 27** : © Trustees of the Paolozzi Foundation, sub licența DACS 2012 / © Tate, Londra 2012 ; **Fig. 28** : © Michelangelo Pistoletto / © Tate, Londra 2012 ; **Fig. 29** : © ARS, NY și DACS, Londra 2012 / © Tate, Londra 2012 ; **Fig. 30** : © ARS, NY și DACS, Londra 2012 / © Museum of Modern Art, New York / Scala, Florența ; **Fig. 31** : © Cindy Sherman / Prin amabilitatea artistei și a Metro Pictures, New York ; **Fig. 32** : © Jeff Wall / National Gallery of Canada ; **Fig. 33** : Luvru, Paris, Franța / Giraudon / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 34** : © Jeff Wall / Prin amabilitatea artistului ; **Fig. 35** : Fotografie de Roger Wooldridge © Damien Hirst și Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012 ; **Fig. 36** : Fotografie : Prudence Cuming Associates © Damien Hirst și Science Ltd. All rights reserved, DACS 2011 ; **Fig. 37** : © Jeff Koons / Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania / The Bridgeman Art Library ; **Fig. 38** : © Ai Weiwei / Prin amabilitatea artistului și a Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerna ; **Fig. 39** : © Dan Brady, Flickr CC-BY-2.0.

Planșe color

Fasciculul 1

Pl. 1 : Luvru, Paris, Franța / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 2** : Musée d'Orsay, Paris, Franța / Giraudon / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 3** : National Gallery, Londra, UK / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 4** : Musée Marmottan Monet, Paris, Franța / Giraudon / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 5** : Museum of Modern Art, New York, SUA / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 6** : © National Gallery of Scotland, Edinburgh, Scotland / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 7** : The Art Institute of Chicago, IL, SUA / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 8** : © Nancy Nehring/ iStockphoto ; **Pl. 9** : Prin amabilitatea National Gallery of Art, Washington ; **Pl. 10** : © Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londra, UK / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 11** : © Succesorii lui H. Matisse / DACS 2012 / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 12** : Colecție particulară / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 13** : © Succesorii lui Picasso / DACS, Londra 2012 / Museum of Modern Art, New York, SUA, Giraudon, The Bridgeman Art Library ; **Pl. 14** : © 2012. Imagine digitală, Museum of Modern Art, New York / Scala, Florența ; **Pl. 15** : © ADAGP, Paris și DACS, Londra 2012 / Galeria Tretiakov, Moscova, Rusia / The Bridgeman Art Library.

Fasciculul 2

Pl. 16 : © Michael Nicholson / Corbis ; **Pl. 17** : Colecție particulară, Rusia / © Foto, Scala, Florența ; **Pl. 18** : © 2012 Mondrian / Holtzman Trust c/o HCR International USA ; **Pl. 19** : © DACS 2012 / Colecția Sherwin, Leeds, UK / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 20** : © Succesorii lui Miró / ADAGP, Paris și DACS, Londra 2012 / Albright Knox Art Gallery, Buffalo, New York / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 21** : © 2012. Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / DACS / Foto : Jorge Contreras Chacel / The Bridgeman Art Gallery ; **Pl. 22** : © The Willem de Kooning Foundation, New York / ARS, NY și DACS, Londra 2012 / Museum of Modern Art, New York, SUA, Giraudon, The Bridgeman Art Library ; **Pl. 23** : © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko ARS, NY și DACS, Londra / Prin amabilitatea Phillips Collection, Washington, DC, SUA ; **Pl. 24** : © Estate of Robert Rauschenberg. DACS, Londra / VAGA, New York 2012 / The Bridgeman Art Library ; **Pl. 25** : © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York / DACS, Londra 2012 ; **Pl. 26** : © The Estate of Roy Lichtenstein / DACS 2012 / © Tate, Londra 2012 ; **Pl. 27** : © Judd Foundation. Sub licența VAGA, New York / DACS, Londra 2012 / © Tate, Londra 2012 ; **Pl. 28** : © Sarah Lucas, 1992. Prin amabilitatea artistei și a Gladstone Gallery, New York și Bruxelles. Imagine : prin amabilitatea Saatchi Gallery, Londra ; **Pl. 29** : © Tracey Emin. All rights reserved, DACS 2012 / Imagine : prin amabilitatea Saatchi Gallery, Londra.

Index

Numerele de pagini scrise cu *italice* indică ilustraţii alb-negru. Ele sunt enumerate cu titlul complet, împreună cu planşele color, după cuprins.

A

- Abramović, Marina 282-284
  - *Artistul e prezent* 282-283
- Academia Naţională de Design 24, 26
- Académie des Beaux Arts, Paris 32-41, 43-46, 52-53, 58, 60, 98
  - Salonul 35-36, 39, 41-42, 44-46, 48, 51-52
- AEG 185
- Ai Weiwei 273, 345-347
  - *Căderea unei urne din Dinastia Han* 346, *346*
- Albers, Josef 192-194, 199, 268
  - *Set de patru măsuţe de diferite mărimi* 194
- Alder & Sullivan 186
- al Doilea Război Mondial 239-241
- Allard, Roger 136
- Alÿs, Francis 44, 296
  - *Colecţionarul* 296
  - *Reconstituiri* 296
- *Am fost jucăria unui bogătaş* (Paolozzi) 261, *262*, 263
- *Anatomii tragice* (fraţii Chapman) 329
- Andre, Carl 167, 304-307
  - *Echivalent VIII* 16, 305-306
  - *144 de pătrate de magneziu* 306
  - şi Stella 304-305
- „antreprenorialism"/„întreprinzătorism" 331
- *Antropometrii* (Klein) 288
- Apollinaire, Guillaume 105, 108-109, 117, 120, 125-126, 131, 140, 144, 205, 216-219, 227
  - *Sânii lui Tiresias* 216
  - şi Marinetti 134
  - şi Picasso 117-118, 120, 125-126
- Arensberg, Walter 22, 25-26
- arhitectură
  - Bauhaus, *vezi* Bauhaus
  - expresionismul arhitectural 185-187
  - postmodernistă 314
  - zgârie-nori 185-186, 314
- Arp, Jean (Hans) 206-207
  - *Colaj cu pătrate aranjate în conformitate cu legile hazardului* 207
- art deco 131, 314
- Art Nouveau 95
- arta de la Weimar, *vezi* Bauhaus
- arta străzii 348-350
- artă abstractă 89-90, 92-93, 115, 126-127, 143-153, 155-156
  - constructivismul 89, 126, 133, 166-172
  - expresionismul abstract, *vezi* expresionism abstract
  - neoplasticismul 133, 175
  - raţional/preconceput *vs* impulsiv/instinctiv 182
  - suprematismul 126, 133, 159-165, 171-172
  - şi muzica 146-147, 149
- artă antiretinală 210, *vezi şi* artă conceptuală
- artă conceptuală 129-130, 211, 281-282, 294-297
  - arte povera 289-291
  - dadaismul ca punct de plecare pentru 203-204, *vezi şi* dadaism
  - Fluxus 291-294
  - influenţa *Fântânii* lui Duchamp 27
  - land-art 297-298
  - Nouveau Réalisme 288-289
  - performance, *vezi* performance

„artă confesională" 339
artă „experiențială" 328, *vezi și* artă conceptuală
artă non-figurativă, *vezi* artă abstractă
artă non-obiectuală 157, 162, 164, 167, 170-172, 182, *vezi și* constructivism; De Stijl; expresionism abstract; suprematism
artă tribală
  africană 95-97, 104, 113-114
  directețea și forța emoțională 96-97, 115-116
  mișcările influențate de, *vezi* fovism; primitivism
  pictura cu nisip colorat a amerindienilor 247
arte povera 289-291
Artistul este prezent (Abramović) 282-283
artiști, *vezi și artiști și genuri individuale*
  artistele 232-237, 337-339, *vezi și artiste individuale*
  artiștii străzii 348-349
  „a vedea"/viziunea 43, 86-89, 91-92, *vezi și* perspectivă
  ca întreprinzători 330-351
  ca suport pentru propria artă 282, 293-295, 316
  filosofia artistică 43-44
  probleme de comunicare verbală 174-175
  statutul 25, 162, 167-168, 272, 343-344
  și Academia pariziană 32-41, 43-46, 52-53, 58, 60
  și autenticitatea artistică 110-111, 161-162, 322-323
  și decizia că ceva e operă de artă 25
Asasinul amenințat (Magritte) 227, *228*, 231
asocieri libere 222-226, *vezi și* automatism
AT & T Building, New York 314
Au Naturel (Lucas) 337
Australia (Smith) 256-257
autenticitate
  artistică 110-111, 161-162, 322-323
  în reprezentare, *vezi* reprezentare
automatism 223, 242-243, 304
Autoportret ca soldat (Kirchner) 191
Autoportret: hanul calului din zori (Carrington) 236
Autoportret: ramă (Kahlo) 235

B

Bacon, Francis 71
  influența asupra lui Hirst 332, 334
  Omagiu lui van Gogh 71
  Studiu după portretul Papei Inocențiu al X-lea de Velázquez 71
Balanchine, George 217
Baldessari, John 323-324
Baletele ruse 221
Ball, Hugo 203-206, 210, 212
Balla, Giacomo 136
  Dinamismul unui câine în lesă 136, *137*
bani, economie de piață 16-17
Banksy 349-350
  Cameristă măturând 349, *350*
Baron Cohen, Sacha 284
Barr, Alfred 241, 245-246
Baudelaire, Charles 42-43, 46, 220
  „Pictorul vieții moderne" 42-43
Bauhaus 93, 182-199
  clădirile de la Dessau 196-198, *197*
Bărbat mergând (Giacometti) 113, *114*
Bărci în portul Collioure (Derain) 97
Băutorul de absint (Manet) 39, 143
Beckett, Samuel 205
Behrens, Peter 185-187
  Fabrica de turbine AEG 186-187
Bell, Vanessa 65
Belle Haleine (Duchamp) 211-212
benzi desenate 275-276, 342-343
Bernard, Émile 92
Betty Parsons Gallery 246, 252-253, 270
Beuys, Joseph 28, 291-293
  Cum să explici pictura unui iepure sălbatic mort 293
  Haita 291-292
  influența asupra lui Hirst 334
  Îmi place America și America mă place 293
Björk 284
Black Mountain College, Carolina de Nord 268, 285
Blake, Peter 277
Blanchett, Cate 284
Blum, Irving 271-272
Boccioni, Umberto 136-140
  Forme unice de continuitate în spațiu 136, *138*
  tripticul *Stări de spirit* 138
Boiler (Warhol) 271
bolșevici 156-157, 164, 166-167, 171, 192
Bonnard, Pierre, influența lui Cézanne 94
Boudin, Eugene 51
Bourgeois, Louise 216, 235
  Maman 216, *216*

Boyle, Sus
Brandt, Ma
Braque, Ge
  261
  Case la
  Fructe
  influen
  influen
  și Céza
  și Mari
  și Picas
  Vioară
Brâncuși, C
  influenț
  Muza a
  Pasărea
  Sărutul
Breton, An
  și Dalí
  și Ernst
  și Kahlo
  și Man
Breuer, Ma
  Scaun
Brit Art/YB
Brown, For
Browner, Ju
Brumă (Piss
Bucată tăia
Bucuria de
Bun-rămas
Burne-Jones
Burton, Tim

cabaretul Vo
Cadru de fil
Cafeneaua a
Cage, John
Caillebotte,
  Stradă d
Camera dev
Camera din
Cameristă m
Canning, Do
Cap (Modig
Capra, Fran
Caravaggio
Carnavalul a
Caro, Antho

- Boyle, Susan 106
- Brandt, Marianne 193
- Braque, Georges 105, 120-131, 209, 240, 247, 261
  - *Case la Estaque* 121
  - *Fructe proaspete şi pahar* 129
  - influenţa asupra dadaismului 206-207
  - influenţa asupra lui Mondrian 177-178
  - şi Cézanne 120-121
  - şi Marinetti 134
  - şi Picasso 120-131
  - *Vioară şi paletă* 123-124, *123*, 127
- Brâncuşi, Constantin 109-116
  - influenţa asupra lui Modigliani 113
  - *Muza adormită* 112
  - *Pasărea în spaţiu* 240
  - *Sărutul* 111, *112*
- Breton, André 130, 218-226
  - şi Dalí 226
  - şi Ernst 225
  - şi Kahlo 234
  - şi Man Ray 230
- Breuer, Marcel 194-195, 199
  - *Scaun Wassily* 195, *195*
- Brit Art/YBA 32, 330, 335
- Brown, Ford Madox 184
- Browner, Juliet 237
- *Brumă* (Pissarro) 49
- *Bucată tăiată* (Ono) 293-294
- *Bucuria de a trăi* (Matisse) 101, 111
- *Bun-rămas* (Boccioni) 138-139
- Burne-Jones, Edward 184
- Burton, Tim 215

C

- cabaretul Voltaire 203, 205, 209
- *Cadru de film fără titlu* (Sherman) 314-317, *315*
- *Cafeneaua de noapte* (van Gogh) 68
- Cage, John 269, 285-286, 292
- Caillebotte, Gustave 321
  - *Stradă din Paris ; zi ploioasă* 321
- *Camera devastată* (Wall) 317, *318*
- *Camera din Arles* (van Gogh) 68
- *Cameristă măturând* (Banksy) 349, *350*
- Canning, Dorothy 303-304
- *Cap* (Modigliani) 113
- Capra, Frank : *O viaţă minunată* 74
- Caravaggio 35
- *Carnavalul arlechinului* (Miró) 223
- Caro, Anthony 257
- Carol al X-lea 36
- Carrà, Carlo 136
- Carracci, Agostino : *Reciproco amore* 101
- Carrington, Leonora 235-236
  - *Autoportret : hanul calului din zori* 236
- Carroll, Lewis 220
- *Casa galbenă* (van Gogh) 68
- Casa Schröder, Utrecht 180-181, 196
- Casagemas, Carlos 221-222
- *Case la Estaque* (Braque) 121
- Cassatt, Mary 232
- Castelli, Leo 270, 276, 341
- Cattelan, Maurizio 201-204, 212
  - *La nona ora* 202
- *Căderea unei urne din Dinastia Han* (Ai Weiwei) 346, *346*
- Călăreţul Albastru 133, 150, 182, 190-191, 193, 206
- *Călcâi* (Baldessari) 324
- *Căţeluş* (Koons) 17, 216, *217*
- *Cântecul iubirii* (Chirico) 228
- *Ce anume face casele din ziua de azi să fie atât de diferite, atât de atrăgătoare ?* (Hamilton) 263
- *Cei care pleacă* (Boccioni) 138-139
- *Cei care rămân* (Boccioni) 138-140
- *Celebes* (Ernst) 224
- *Cercurile* (Schwitters) 207
- Cézanne, Louis Auguste 91
- Cézanne, Paul 45-47, 51, 64, 83, 85-94
  - „a vedea"/viziunea 86-89, 91-92
  - Hockney despre 85
  - influenţele 85-94, 100, 118, 121-122
  - *Mont Sainte-Victoire* 91, 93
  - *Natură moartă cu mere şi piersici* 87-89
  - *Olympia modernă* 48-50
  - sistemul de reţele 93
  - şi Academia din Paris 41
  - şi Leroy 48-50
  - şi reprezentarea naturii 90-93
  - tehnica perspectivei duale 87-89, 91-92
- Chapman, fraţii (Dinos şi Jake) 329, 336
- Chevreul, Michel Eugène 145
  - *Legea contrastului simultan al culorilor* 81
- Chirico, Giorgio de 228-229
- *Chitara* (Picasso) 130, 166
- Christiansen, Keith 70
- Cicciolina (Ilona Staller) 329, 345
- ciclul *Femeii* (de Kooning) 251-252, 342
- clarobscur 35, 307

Clasa de dans (Degas) 57, *58*
Coca-Cola (Warhol) 270-271
Coco Chanel 131
Cocteau, Jean 218
colaj 261-264
    combinații 266-268
    papier collé 129-130, 166, 206, 234, 247
Colaj cu pătrate aranjate în conformitate cu legile hazardului (Arp) 207
colapsul firmei Lehman Brothers 331
Colecționarul (Alÿs) 296
combinații 266-268
Compoziții (Kandinsky) 151, 161
Compoziții (Mondrian)
    Compoziția 6 178
    Compoziție C (nr. III) în roșu, galben și albastru 176
    Compoziție în roșu, negru, albastru și galben 181
    Compoziție nr. 1 181
    Tabloul nr. 2/Compoziția nr. VII 178
comunism 142, 157, 167-168, 313
Concept spațial. Așteptare (Fontana) 289
Concert câmpenesc 40
Conran, Sir Terence 183
Constable, John 50, 56
    despre Turner 54-55
constructivism 126, 165-172
    Cézanne și poarta către 89
    productivitatea 170-172
Contrarelief de colț (Tatlin) 165-167, *165*, 307
Copacul cenușiu (Mondrian) 177
Corot, Jean-Baptiste-Camille 50, 53
Coșmarul (Fuseli) 344
Courbet, Gustave 28, 37-38
    Originea lumii 37, *38*
    și Baudelaire 43
    și Monet 42
Cowboy-ul meu singuratic (Murakami) 343
Cronenburg, David 215
Crucișătorul Potemkin (Eisenstein) 71
cubism 104, 117-131, 133, *vezi și* cubo-futurism
    analitic 123
    Cézanne și poarta către 89, 92
    cubismul teatral al *Paradei* 218
    influența asupra lui Mondrian 177-178
    moștenirea 129-131, 137
    puncte de vedere multiple 117-118, 122-128
    „Salonul cubiștilor" 126, 138
    sintetic 129
cubo-futurism 141, 144, 158-159, 190, 240, *vezi și* orfism; vorticism
Culoare albastră pură (Rodcenko) 169
Culoare galbenă pură (Rodcenko) 169
Culoare roșie pură (Rodcenko) 169
cultura fetelor băiețoase 337-338
Cum merg lucrurile (Fischli/Weiss) 324
Cum să explici pictura unui iepure sălbatic mort (Beuys) 293
Cum să muncești mai bine (Fischli/Weiss) 323
Cunningham, Merce 285-286
curatori de muzeu 18, 27, 63, 65, 173, 252, 270, 278, 284, 303, 328, 331, 346-347
Curse de cai în provincie (Degas) 59-60
Cutii de supă Campbell's (Warhol) 271-273

D

dadaism 133, 136, 201-213, 218, 300-301
    influența *Fântânii* lui Duchamp 27, 209
    neodadaismul 265, *vezi și* Fluxus
    și poarta către suprarealism 203-204, 212-213
Dalí, Salvador 136, 215, 225-227, 235, 240, 344
    Persistența memoriei 215, 226
    Telefonul homar 215
Dans sau exercițiu în perimetrul unui pătrat (Dans pătrat) (Nauman) 295-296, 315
Dansul hienei (Stella) 304
Dante Alighieri 220
De ce ești supărată? (No Te Aha Oe Riri, Gauguin) 76-77
de Kooning, Willem 246, 249-252, 265
    Excavare 250-251
    seria *Femei* 251, 342
    și Rauschenberg 267-269
    Tablou 251
    valoarea operei de artă 342
de Menil, Dominique 255-256
de Menil, John 255-256
De Stijl 78, 93, 126, 179-182
    și Bauhaus 193, 196, 237
dealeri de artă 18, 35, 50, 52-53, 60, 121, 131, 330-331, 339-342
Debussy, Claude 217
Defoe, Willem 284
Degas, Edgar 31, 44-48
    Clasa de dans 57, *58*
    Curse de cai în provincie 59-60
    influența asupra lui Gauguin 75

4, 158-159, 190, 240,
rticism
(Rodcenko) 169
(Rodcenko) 169
odcenko) 169
se 337-338
Fischli/Weiss) 324
a unui iepure sălbatic

bine (Fischli/Weiss) 323
285-286
, 27, 63, 65, 173, 252,
03, 328, 331, 346-347
ncie (Degas) 59-60
ell's (Warhol) 271-273

D

01-213, 218, 300-301
lui Duchamp 27, 209
5, *vezi și* Fluxus
prarealism 203-204,

215, 225-227, 235, 240,

riei 215, 226
215
perimetrul unui pătrat
auman) 295-296, 315
) 304

(No Te Aha Oe Riri,

246, 249-252, 265
1
342
267-269

de artă 342
e 255-256
256
, 179-182
196, 237
5, 50, 52-53, 60, 121, 131,
2

-48
7, *58*
provincie 59-60
lui Gauguin 75

influența lui Ingres 60
Mica balerină 130
și Durand-Ruel 53
și Seurat 81
și Ukiyo-e 56-59
Delacroix, Eugène 35-38
Libertatea conducând poporul 36-37, 81
Moartea lui Sardanapal 317-318, *319*
și Baudelaire 43
Delaunay, Robert 138, 140, 145-146, 148-150, 152-153, 155
Disc simultan 145
Echipa din Cardiff 140-141
Delaunay, Sonia (Terk) 149, 232
Denis, Maurice 92
Der Blaue Reiter 133, 150
Derain, Andre 97-99, 120, 148
Bărci în portul Collioure 97
și Vlaminck 97-99
Desen de de Kooning șters (Rauschenberg) 269
dezbaterea asupra operei de artă: „este asta artă?" 25-28, 161-162, 201-202
Deaghilev, Serghei 217
Die Brücke 133, 191
Digul în spirală (Smithson) 297-298
Dinamismul unui câine în lesă (Balla) 136, *137*
Diptic Marilyn (Warhol) 273-274
„distarție" 284, 328, *vezi și* artă conceptuală
Disc simultan (Delaunay) 145
Doi cheeseburgeri cu de toate (Hamburgeri dubli) (Oldenburg) 278
Domnișoara Ko (Murakami) 342
Două ochiuri și un chebap (Lucas) 337
Duchamp, Marcel 23-28, 44, 46, 129-130, 136, 159, 209-212, 220-221, 232-233, 235, 239-241, 243, 247, 261, 265-267, 270, 274, 281, 292, 295, 322, 325, 334, 350-351
Belle Haleine 212
ca părinte al artei conceptuale 281
ca Rrose Selavy 211
dadaismul 209-212
Fântâna 21-28, *23*, 130, 209
influența asupra postmodernismului 325
și Breton 220
și Guggenheim 239, 241
3 opriri etalon 210, 247
Durand, Jean 50
Durand-Ruel, Paul 50, 52-54, 60-61, 80

E

Echipa din Cardiff (Delaunay) 140-141
Echivalent VIII (Andre) 15-16, 305-306
Einstein, Albert 125, 196, 268
Eisenstein, Sergei: *Crucișătorul Potemkin* 71
Ekster, Aleksandra 167, 232
El Greco, *vezi* Greco, El
Eliot, T.S. 131
Emin, Tracey 44, 161, 235, 338-340
Hotel International 340
Patul meu 339
Toți cei cu care m-am culcat vreodată, 1963-1995 338
Epstein, Jacob 141-142
Mașina de găurit pietre 141
Ernst, Max 224-226, 235-237
Celebes 224
influența asupra lui Pollock 247
Pădurea și porumbelul 225
și Carrington 236-237
Érotique voilée (Man Ray) 233
estetică relațională 328
Excavare (de Kooning) 250-251
expoziția de la Grafton Galleries 63, 65
expoziția „Iată ziua de mâine" 263
expoziția „Îngheață" 330, 332, 335, 337
expoziția „Picturi în ulei și pasteluri ale impresioniștilor din Paris" 80
expoziția „Senzație", Royal Academy 335, 337-338
expoziția „16 americani" 304
Expoziția memorială Cézanne (Salon d'Automne) 94, 98-99, 107, 122
expresionism 66-72, 191
german 152, 191-192
expresionism abstract 55, 75, 145, 170, 239-257, 303
Cézanne și poarta către 92
influențele *Fântânii* lui Duchamp 27
parodierea de către Lichtenstein a 277
reprezentanții abstracției cromatice 251-257
expresionism german 152, 191-192

F

Fabrica de turbine 186-187
Fairey, Shepard 348-349
Fairhurst, Angus 330
Familia Simpson 215, 321
Fargus Werk, Alfeld-an-der-Leine 187

- fascism 135, 142
- *Fără titlu (Cai)* (Kounellis) 290
- *Fără titlu (Etajeră)* 303
- *Fără titlu (Investești în divinitatea capodoperei)* (Kruger) 322
- *Fără titlu (Violet, negru, portocaliu, galben pe alb și roșu)* (Rothko) 354
- *Fântână* (Duchamp) 21-28, *23*, 130, 209
- Feininger, Lyonel 190-193, 199
- *Femeia-lingură* (Giacometti) 113
- *Femeie cu pălărie* (Matisse) 99-102
- *Figură stenografică* (Pollock) 241-242
- film, *vezi* fotografie/film
- filosofia absurdului 204-205
- Fischli, Peter 323-325
  - *Cum merg lucrurile* (Fischli/Weiss) 324
  - *Cum să muncești mai bine* (Fischli/Weiss) 323
- Flavin, Dan 167, 307-309
  - *Monument pentru V. Tatlin* 307, *308*
- *flâneurs* 43-44, 213
- Fluxus 291-294
- *Foc la Palatul Parlamentului* (Turner) 55
- Fontana, Lucio 289
  - *Concept spațial. Așteptare* 289
- Ford, Henry 263
- *Formă găurită* (Hepworth) 115
- *Formă singură* (Hepworth) 115
- *Forme unice de continuitate în spațiu* (Boccioni) 136
- Foster, Norman 166
- fotografie/film 34, 86, 144-145, 229-230, 248
  - filme/fotografii conceptualiste 295-297
  - Man Ray 212-213, 229-230, 233
  - pornografice 328-329
  - postmoderne 314-321, 323-324
- *Fotoliu* (Rietveld) 179
- fovism 66, 95-116, 122, 133, 144, 148
  - influența asupra lui Kandinsky 148, 151
- Franz Ferdinand (trupă) 171
- Freud, Sigmund 125, 218, 224, 226
- frotaj 225
- *Fructe proaspete și pahar* (Braque) 129
- Fry, Roger 63-65
- *Furtuna* 40
- Fuseli, Henri: *Coșmarul* 344
- Futura 322
- futurism 104, 133-142, 158-172, *vezi și* cubo-futurism
  - Cézanne și poarta spre 89
  - respingerea de către dadaism 204
  - ultima expoziție futuristă: „Zero-Zece" 164

G

- Gagosian, Larry 330, 340-342
- Galeria Art of This Century, Manhattan 232, 240, 245
- Gandhi, Mohandas „Mahatma" 184
- Gauguin, Paul 63-64, 68-69, 72-79, 86, 89, 92, 95, 97, 99-100, 110, 119, 139, 191
  - *De ce ești supărată ? (No Te Aha Oe Riri)* 76-77
  - influența lui Degas 75
  - influența picturilor tahitiene 74
  - în Tahiti 76-78
  - și Monet 72
  - și Pissarro 72
  - și Renoir 72
  - și Strindberg 72
  - și van Gogh 68, 72
  - *Viziunea de după predică sau Lupta lui Iacob cu îngerul* 73-74
- Gehry, Frank 166
- Gericault, Theodore 35, 37
  - *Pluta Meduzei* 35, 37
- *Gesamtkunstwerk* 146-147, 151, 189-190, 196, 208, *vezi și* Bauhaus
- Giacometti, Alberto 17, 74, 113-114, 116, 261
  - *Bărbat mergând* 113, *114*
  - *Femeia-lingură* 113
  - influențele asupra lui Gauguin 74
  - valoarea operei de artă 17, 113
- Giorgione 40
- *girl power* 337
- Gleizes, Albert 126, 138
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Teoria culorilor* 81
- Gómez Arias, Alejandro 234
- Goncearova, Natalia 157, 232
- Goupil & Cie 66
- Goya, Francisco 44
- Grant, Duncan 65
- Greco, El 70
  - *Viziunea Sfântului Ioan* 119-120, *119*
- Greenberg, Clement 245, 247, 249-250, 256
- Gris, Juan 108, 126
  - *Natură moartă cu flori* 126

rta spre 89
către dadaism 204
e futuristă : „Zero-Zece"

G

30, 340-342
s Century, Manhattan 232,

„Mahatma" 184
54, 68-69, 72-79, 86, 89,
-100, 110, 119, 139, 191
ărată ? (*No Te Aha Oe Riri*)

egas 75
rilor tahitiene 74

2
3, 72
pă predică sau Lupta lui
ngerul 73-74

re 35, 37
35, 37
146-147, 151, 189-190, 196,
uhaus
o 17, 74, 113-114, 116, 261
d 113, *114*
113
pra lui Gauguin 74
i de artă 17, 113

5, 138
olfgang von : *Teoria culorilor*

andro 234
ia 157, 232

4

ului Ioan 119-120, *119*
nt 245, 247, 249-250, 256
5
cu flori 126

Gropius, Walter 182, 187-194, 196-199, 268, 313
    Bauhaus, *vezi* Bauhaus
Grupul Batignolles 44-61
Grupul Bloomsbury 65
Grupul Independenților 263
Guggenheim, Peggy 166, 189, 232, 236-237, 239-240, 242-243, 246-247, 327

H

Haita (Beuys) 291-292
Hamilton, Richard 263-265, 269-270, 277
    Ce anume face casele din ziua de azi să fie atât de diferite, atât de atrăgătoare? 263
    coperta la *White Album* 269
Hammamet și moscheea sa (Klee) 153
happening-uri 278-279, 285, 287
Harvey, Marcus 336
Haussmann, baron (Georges-Eugène) 34, 321
Hegarty, Antony 284
Hepworth, Barbara 19, 114-115, 167, 296
Hiropon (Murakami) 342
Hiroshige, Utagawa 56-58
    Stația din Otsu 56, *57*, 58
Hirst, Damien 27, 101, 130, 136, 301, 330-339, 342
    expoziția „Îngheață" 330, 332, 335, 337
    Imposibilitatea fizică a morții în mintea cuiva care trăiește 335, *336*
    O mie de ani/Lucrarea cu muște 332, *333*, 334-335
    Pentru iubirea lui Dumnezeu 336-337
    Picturi cu puncte 330
    seria *Istorie naturală* 336
    valoarea operelor de artă 331
Hitler, Adolf 199, 239
Hockney, David 85-88, 340
    despre Cézanne 85
    expoziția de la Royal Academy 85
Hokusai, Katsushika 28, 56
    Muntele Fuji și marele val 56
Höller, Carsten 328
Hopper, Dennis 271-272
Hopper, Edward 229
    Păsări de noapte 229
Hotel International (Emin) 340
Humbert, Marcelle 128
Hume, Gary 330
Huret, Jules 75

I

identitate falsă postmodernă 313-325
Imitație (Wall) 319, *320*, 321
impasto 68-69
Imposibilitatea fizică a morții în mintea cuiva care trăiește (Hirst) 335, *336*
Impresie, răsărit de soare (Monet) 47
impresionism 30-34, 44-61, 143
    lumina 30, 33, 48, 52, 54-55, 143
    predecesorii (1820-1870) 34-44
    prima expoziție impresionistă, Paris 45, 60-61
inconștientul 125, 151, 161, 172, 176, 218-219, 223, 229, 233, 243, 245, 279
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 36, 39, 60
    influența asupra lui Degas 60
International Klein Blue (IKB) 288
International With Monument 345
Itten, Johannes 190-193
Ive, Jonathan 78, 83

Î

Îmi place America și America mă place (Beuys) 293
Într-o bună dimineață (Caro) 257

J

J.L. Mott Iron Works 22
Jarry, Alfred 205-206
jocul „Cadavre delicioase" 225
Johns, Jasper 264-265, 269-271, 287
    Steagul 265
Johnson, Philip : AT & T Building 314
Jopling, Jay 330, 339-340
Joyce, James 131
JR (artist al străzii) 348
Jucker, Karl 193
Judd, Donald 78, 301-304, 306, 309, 316, 334
Judecata lui Paris (Rafael) 40
Jugendstil 95

K

Kafka, Franz 205, 309
Kahlo, Frida 234-235
    Autoportret : rama 235
    Visul 234
Kahnweiler, Daniel-Henry 121, 131, 128

Kandinsky, Wassily 143-153, 155, 161-163, 174, 177-178, 182, 190-193, 195, 197, 199, 206, 219, 243
    Compoziţiile 151, 161
    influenţa fovismului 148
    influenţa lui Monet 147
    Kochel, Drum drept 148
    la Bauhaus 182
    lucrările din seria *Improvizaţii* 148
    München – Planegg I 147
    Murnau, uliţă 148
    Spiritualul în artă 150
    şi teosofia 178
    Tablou cu cerc 150-151
Kaprow, Allan 279, 286-288, 292
    18 happening-uri în 6 părţi 287
Keisler, Frederick 24
Kirchner, Ernst Ludwig 191, 199, 250
    Autoportret ca soldat 191
kitsch 342-343
Klee, Paul 152-153, 182, 191-193, 199
    Hammamet cu moscheea sa 153
    la Bauhaus 191-193, 199
Klein, Yves 288-289
    Antropometrii 288
    Simfonia monotonă 288
Klimt, Gustav 96
    Sărutul 96
Kochel, drum drept (Kandinsky) 148
Kohl, Helmut 332
Koklova, Olga 221
Koons, Jeff 17, 130, 216-217, 301, 329, 342-345
Kounellis, Jannis 290
Kraftwerk: *Omul-maşină* 171-172
Krasner, Lee 246
Krucenîh, Aleksei 158
Kruger, Barbara 321-322
    Fără titlu (Investeşti în divinitatea capodoperei) 322
Kupka, František 144-145, 148, 153
    Primul pas 145

L

La cinci stânjeni sub mare (Pollock) 247
La Grenouillère (Monet) 51
La Grenouillère (Renoir) 51
La nona ora (Cattelan) 202
La scăldat, Asnières (Seurat) 79-80, 82
Lady Gaga 284
land-art 297-298
Landy, Michael 330
Lang, Fritz: *Metropolis* 139
Lautréamont, conte de (Isidore-Lucien Ducasse): *Les Chants de Maldoror* 219
Le Bain (*Le Dejeuner sur l'herbe*, Manet) 40, *40*, 42, 44, 49, 56
Le Charivari 47
Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret) 93, 131, 187
Le Déjeuner sur l'herbe (Manet) 40, *40*, 42, 44, 49, 56
Le Déjeuner sur l'herbe (Monet) 42
Le Figaro 134
Legea contrastului simultan al culorilor (Chevreul) 81
Léger, Fernand 126, 240
Legile hazardului (Arp) 210
Lenin, Vladimir 156-157, 167, 170-171, 203
Leonardo da Vinci 19, 33, 59, 82, 90, 101, 107-108, 110, 210
Leroy, Louis 47-50, 53-54, 60, 174
Les Demoiselles d'Avignon (Picasso) 104, 117-118, 120-121, 130, 221
Leu înfometat aruncându-se asupra antilopei (Rousseau) 107
Lewis, (Percy) Wyndham 141
LeWitt, Sol 281, 298, 309-310, 334
    Proiect serial, 1 (ABCD) 309-310, *310*, 311
Libertatea conducând poporul (Delacroix) 36-37
Lichtenstein, Roy 265, 275-279, 337, 342
    Tuşă 277
Linie făcută mergând (Long) 297
Lisiţki, El 171-172, 182, 193
    Să-i batem pe albi cu icul roşu 171
Londra
    expoziţia de la Grafton Galleries 63, 65
    expoziţia Hockney 85-86
    expoziţia „Senzaţie", Royal Academy 335, 337-338
    tablourile de Monet 55
    Tate Gallery 15, 18, 63
    Tate Modern 18, 189, 201, 240, 273, 281, 327, 348
Long, Richard 296-297
Lucas, Sarah 330, 337-339
lucrări *Fără titlu* (Judd) 254, 301-302, 322
lucrările din seria *Improvizaţii* (Kandinsky) 148

lumină
  clarobscurul 35, 307
  impresionismul 30, 33, 48, 52, 54-55, 143
  „pictura cu lumină" (Man Ray) 230, 307
  postimpresionismul 68-69
Lupoaica (Pollock) 245
Lynch, David 83, 215, 227
Lyotard, Jean-François 313

M

Ma Jolie (Picasso) 127, *127*
Maciunas, George 292
Macke, Auguste 150
Mackintosh, Charles Rennie 179
Madonna (Louise Ciccone) 316-317
Magazinul (Oldenburg) 277-278
Magritte, René 226-228, 231
  Asasinul amenințat 227, *228*, 231
Malevici, Kazimir 28, 158-167, 169-172, 174-175, 177-178, 193, 212, 260, 268
  Pătrat negru 159-160, *160*, 162-164, 166, 260
  suprematismul 163
  și teosofia 178
  Vaca și vioara 158
Mallarmé, Stephane 204, 220
Maman (Bourgeois) 216, *216*
Man Ray (Emmanuel Radnitzky) 211-212, 215, 229-231, 233, 237, 307
  Érotique Voilée 233
  Primatul materiei asupra gândirii 230-231, *231*
  rayografiile 230, 307
  solarizarea 230, 307
Manet, Édouard 39-46, 56, 64, 81
  Băutorul de absint 39, 143
  ca *flâneur* 44
  expoziția „Manet și postimpresioniștii" 64
  Le Déjeuner sur l'herbe (*Le Bain*) 40, *40*, 42, 44, 49, 56
  Olympia 42, 44, 48-49, 56, 231, 251, 344
  și Academia din Paris 39-43, 45
  și Monet 42, 44-46, 56
Manet, Eugène 46
maniera clasicistă renascentistă 33
Marc, Franz 150
Marey, Étienne-Jules 136
Mariajul dintre rațiune și mizerie, II (Stella) 303
Marinetti, Filippo Tommaso 133-136, 138, 140-142, 204, 263, 279, 322
Mașina de găurit piatră (Epstein) 141
Matisse, Henri 60, 65, 74, 89, 94, 97-103, 116, 118-120, 122, 148-149, 158, 217, 242, 256
  Femeie cu pălărie 99-102
  influența asupra lui Pollock 242
  influența lui Cézanne 89, 94
  influența lui Gauguin 74
  Le Bonheur de vivre 101
  și Picasso 102-103, 119
  și Vlaminck 96-98
Matiușin, Mihail 159
Mazdaznan 190
Măr în floare (Mondrian) 178
măști/sculpturi africane 95-96, 103-104, 113-114, 118
Mâncătorii de cartofi (van Gogh) 67, *67*
Meireles, Cildo 281
Merzbau (Schwitters) 208, *209*
Metropolis (Lang) 139
Metzinger, Jean 126, 138
Meyer, Adolf 187
Mica balerină (Degas) 130
mijloace mixte 290
Miller, Lee 230
Millet, Jean-François 50, 53
minimalism 78, 157, 269, 299-311, 313, 334
Miró, Joan 217, 222-226, 236, 242
  Carnavalul arlechinului 223
  influența asupra lui Pollock 242
mișcarea Arts and Crafts 184
Mitterrand, François 332
Moartea lui Sardanapal (Delacroix) 317-318, *319*
modernism 104, 130, *vezi și* expresionism abstract ; performance ; pop-art ; suprarealism
  Cézanne și poarta spre 93-94
  comparația cu postmodernismul 321
  cubismul sintetic și poarta spre 129
  futurismul, *vezi* futurism
  minimalismul și sfârșitul 78, 269, 299-311, 313-314
  mișcările artei conceptuale, *vezi* artă conceptuală
  respingerea de către dadaism 204
  și Bauhaus 189, 192-199
Modigliani, Amedeo 113, 116
Moholy-Nagy, László 192-194, 199
MoMA, *vezi* Museum of Modern Art

Mona Lisa (Leonardo da Vinci) 19, 71, 108, 211
Mondrian, Piet 78, 93, 174-182, 194, 196, 198-199, 219, 240-242, 250, 342
  Compoziţia 6 178
  Compoziţie C (nr. III) în roşu, galben şi albastru 176
  Compoziţie în roşu, negru, albastru şi galben 181
  Compoziţie nr. 1 181
  Copacul cenuşiu 177
  influenţa cubistă 177-178
  influenţa viziunii sale estetice 179-181
  lucrările cu grile 78, 176, 178, 181, 342
  Măr în floare 178
  mişcarea De Stijl, *vezi* De Stijl
  Seară. Copacul roşu 177
  şi teosofia 178
  Tabloul nr. 2/Compoziţia nr. VII 178
  valoarea operelor de artă 342
  Victory Boogie-Woogie 342
Monet, Claude 45-48
  Impresie, răsărit de soare 47
  influenţa asupra lui Kandinsky 147
  influenţele asupra lui 56
  La Grenouillère 51
  la Londra 54-56
  Le Déjeuner sur l'herbe 42
  peisajele cu *Nuferi* 30, 247
  şi Boudin 51
  şi Courbet 42
  şi Durand-Ruel 49-53
  şi Gauguin 72-73
  şi Leroy 47, 49
  şi Manet 42, 44-46, 56
  Tamisa la Westminster 55-56
Monograma (Rauschenberg) 266-269
Monroe, Marilyn 274
Mont Sainte-Victoire (Cézanne) 91-93
Monty Python : Circul zburător 158
Monument pentru V. Tatlin (Flavin) 307, *308*
Moore, Henry 115-116, 167, 257
Morgan, John Pierpont 65
Morisot, Berthe 45-47, 90, 232
Morris, William 183-185, 272
Motherwell, Robert 246
Munch, Edvard, *Ţipătul* 71, 245
München – Planegg (Kandinsky) 147
Muntele Fuji şi marele val (Hokusai) 56
Murakami, Takashi 342-343
  Cowboy-ul meu singuratic 343
  Domnişoara Ko 342
  Hiropon 342
Murnau, uliţă (Kandinsky) 148
Museum of Modern Art (MoMA), New York 18, 29-30, 120, 189, 229, 232, 241, 245-247, 250, 265, 270, 282-284, 303, 309, 316, 338, 341
Museum of Non-Objective Painting, New York 242
Mussolini, Benito 142
Muthesius, Herman 183-184
Muybridge, Eadweard 59, 136
Muză adormită (Brâncuşi) 112
muzică
  Cage şi rădăcinile artei de tip performance 285-286
  consideraţia pentru Wagner 189
  Paradă (balet) 217-218, 221
  şi arta abstractă 145-147, 149
Myra (Harvey) 336

N

Namuth, Hans 248-249
Napoleon al III-lea 34, 41, 107
naturalism 73, 176-177
natură
  şi Cézanne 89-93
  şi Gauguin 73
  şi Hockney 85-86
  şi Monet 51, 73
  şi primitivismul, *vezi* primitivism
  şi Renoir 73
  şi Turner 54
Natură moartă cu flori (Gris) 126
Natură moartă cu mere şi piersici (Cézanne) 87-89
Natură moartă cu o farfurie de cepe (van Gogh) 68
Natură moartă cu scaun împletit din trestie (Picasso) 128
Nauman, Bruce 294-296, 315
  Dans sau exerciţiu în perimetrul unui pătrat (Dans pătrat) 295-296, 315
  Nereuşind să levitez în atelier 295
neoplasticism 173-182, 193
Nereuşind să levitez în atelier (Nauman) 295
New York
  AT & T Building a lui Johnson 314
  galeria Art of This Century 232, 240, 245
  International With Monument 345
  MoMA, *vezi* Museum of Modern Art
  Museum of Non-Objective Painting 242

Newman, Barnett 252-254, 297
  Onement I 252
  Vir Heroicus Sublimis 253
Newton, Isaac : *Opticks* 81
Nicolae al II-lea 156-157, 164
Nijinski, Vaţlav 217
No Te Aha Oe Riri (De ce eşti supărată ?), Gauguin 76-77
Noapte înstelată pe Ron (van Gogh) 68, 245
Nouveau Réalisme 288-289

O

O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte (Seurat) 82-83
O expoziţie semnată de 31 de femei 233, 235-236, 241
O mie de ani/Lucrarea cu muşte (Hirst) 332, *333*, 334-335
O Olympia modernă (Cézanne) 48-50
O palmă dată gustului publicului 158
O seară de carnaval (Rousseau) 106
144 de pătrate de magneziu (Andre) 306
O viaţă minunată (Capra) 74
O'Doherty, Brian 339
Oameni în oraş 240
Obama, Barack 348-349
Object (Le Déjeuner en fourrure) (Oppenheim) 233
Ocru, roşu pe roşu (Rothko) 254-255
Oldenburg, Claes 277-279
  Doi cheeseburgeri cu de toate (Hamburgeri dubli) 278
  Magazinul 277-278
Olivier, Fernande 102, 108
Olympia (Manet) 42, 44, 48-49, 56, 231, 251, 344
Omagiu lui van Gogh (Bacon) 71
Ondák, Roman 16
Onement I (Newman) 252
Ono, Yoko 293-294
Oppenheim, Méret 233-234, 236
  Object (Le Déjeuner en fourrure) 233
18 happening-uri în 6 părţi (Kaprow) 287
orfism 133, 141, 143-153
Originea lumii (Courbet) 37, *38*

P

Paolozzi, Eduardo 261-265, 270, 277
  Am fost jucăria unui bogătaş 261, *262*, 263
papier collé 129-130, 166, 206, 234, 247
Paradă (balet) 217-218, 221
Paris 34, 80
  Academia, *vezi* Académie des Beaux Arts, Paris
  Café Guerbois 45, 50, 60
  eliberarea dezvoltării artei moderne din strânsoarea 141
  expoziţii universale 56
  Galérie Bernheim-Jeune 140
  prima expoziţie impresionistă 45, 60-61
  primitivismul 95-100
  Salon d'Automne 94, 98-99, 107, 122
  Salon des Indépendants 24-25, 106, 126
  Salon des Refusés 41-42, 46
  Salonul (Academiei) 35-36, 39, 41-42, 44-46, 48, 51-52
  Turnul Eiffel 80, 140, 168, 224
Parsons, Betty 246, 270
Patul meu (Emin) 339
Pădurea şi porumbelul (Ernst) 225
Păsări de noapte (Hopper) 229
Pătrat negru (Malevici) 159-164, *160*, 166, 260
peisaje cu *Nuferi* (Monet) 30-31
Pelagos (Hepworth) 115
Pentru iubirea lui Dumnezeu (Hirst) 336-337
performance 269, 282-288
  Fluxus 291-294
  Nouveau Réalisme 288-289
  şi minimalismul 47, *vezi şi* minimalism
Persistenţa memoriei (Dalí) 215, 226
perspectivă
  duală 87-89
  intensificarea impresiei de adâncime spaţială 113
  racursiul 56, 91, 93, 118
  şi camera cu o singură lentilă 86
  şi punctele de vedere multiple ale cubismului 117-118, 122-128
Phillips, Duncan 255
Phillips, Marjorie 255
piaţa artei 52, 272, 285, 330-331, 340, *vezi şi* dealeri de artă
Picabia, Francis 209-210, 212
Picasso, Pablo 65, 102-105
  Chitara 130, 166
  influenţa asupra dadaismului 206
  influenţa asupra lui Mondrian 177-178
  influenţa asupra lui Pollock 242
  influenţa lui Cézanne 94, 118

  - *Les Demoiselles d'Avignon* 104, 117-118, 120-121, 130, 221
  - *Ma Jolie* 127, *127*
  - *Natură moartă cu scaun împletit din trestie* 128
  - „perioada albastră" 222
  - *Portretul lui Gertrude Stein* 102
  - şi Apollinaire 117-118, 120
  - şi Braque 121-123
  - şi Breton 219-220
  - şi Cézanne 121
  - şi Marinetti 134
  - şi Matisse 102-104, 118-119
  - şi măştile africane 103-104, 118
  - şi Oppenheim 233
  - şi *Paradă* 217-218, 221
  - şi Rousseau 105, 107-109
  - *Trei dansatoare 220*, 221-222
  - valoarea operelor de artă 17
- Pichot, Ramón 221-222
- *Pictorul în drum spre Tarascon* (van Gogh) 71-72
- „Pictorul vieţii moderne" (Baudelaire) 42-43
- pictura cu nisip colorat a amerindienilor 247
- pictură *en plein air* 33, 43, 50, 59, 79, 90, 96, 121
- *Pictură murală* (Pollock) 244-245, 252
- *Pictură prin telefon EM1* (Moholy-Nagy) 194
- *Picturi albe* (Rauschenberg) 268-269
- *Picturi cu buline* (Hirst) 330
- picturi divizioniste, *vezi* pointillism
- *Picturile negre* (Stella) 303
- Pissarro, Camille 31, 41, 44-47, 49, 51-54, 60, 66, 72, 81, 90, 106
  - *Brumă* 49
  - despre *O seară de carnaval* (Rousseau) 106
  - influenţa lui Gauguin 74-75
  - şi Academia din Paris 41, 52
  - şi Durand-Ruel 50-53
  - şi Gauguin 72
  - şi Leroy 49
- Pistoletto, Michelangelo 290
  - *Sculptură ambulantă* 290
  - *Sferă de ziar* 290
  - *Venus a zdrenţelor* 290, *291*
- *Ploaie, aburi şi viteză* (Turner) 54-55
- *Pluta Meduzei* (Gericault) 35, 37
- Poe, Edgar Allan 220
- pointillism 78-83, 97, 276
- Pollock, (Paul) Jackson 242-249
  - *Figură stenografică* 241-242
  - *La cinci stânjeni sub mare* 247
  - *Lupoaica* 245
  - *Pictură murală* 244-245, 252
  - şi Kaprow 287
  - şi teosofia 178
  - valoarea operelor de artă 17, 245
- pop-art 256, 259-279
  - influenţa dadaismului asupra 204
  - influenţa *Fântânii* lui Duchamp 27
- Popova, Liubov 167-169, 171-172, 193, 232
- pornografie 37, 328-329
- *Portret de femeie* (Rousseau) 107-108
- *Portretul lui Gertrude Stein* (Picasso) 102
- postimpresionism 63-83
- postmodernism 313-325
- Pound, Ezra 141
- Poussin, Nicolas 33, 39, 317
- preimpresionism 29-44
- preţuri ale operelor de artă 17, 107, 113, 240, 245-246, 278, 331, 341-342
- *Primatul materiei asupra gândirii* (Man Ray) 230-231, *231*
- primitivism 95-116
  - în sculptură 109-116
  - şi măştile/sculpturile africane 95-97, 103-104, 108, 111-113, 118
- *Primul pas* (Kupka) 145
- Primul Război Mondial 131, 142, 156-157, 163-164, 175, 188, 192
  - şi dadaismul 203, 205-206
- productivism, *vezi* constructivism
- *Produs în Rai* (Koons) 329, 344, *345*
- *Proiect serial, I (ABCD)* (LeWitt) 309-310, *310*, 311
- Proiectul Federal pentru Artă (Roosevelt) 243, 249
- psihologie analitică 243
- psihoterapie jungiană 243
- puncte Ben-Day 276, 279
- punk 201, 203-204, 329, 332
- Punki (*Jolly Rotten Punk* al lui Cattelan) 201-203
- Pynchon, Thomas 215

Q

- Quinn, Mark 336

249
242
re 247
252
i 17, 245
upra 204
uchamp 27
71-172, 193, 232
) 107-108
(Picasso) 102
7
17, 107, 113, 240,
-342
ândirii (Man Ray)
fricane 95-97,
13, 118
1, 142, 156-157,
2
-206
ctivism
, 344, *345*
LeWitt) 309-310, *310*,
rtă (Roosevelt) 243,
332
al lui Cattelan)

R

Rafael : *Judecata lui Paris* 40
Raimondi, Marcantonio 40
Rauschenberg, Robert 264-270, 279, 285, 287, 290, 304, 325, 334
  Desen de de Kooning șters 269
  Monograma 266-269
  Picturi albe 268-269
Ray, Man, *vezi* Man Ray (Emmanuel Radnitzky)
Read, Herbert 239-240
Reagan, Ronald 332
Reciproco amore (Carracci) 101
Reclame pentru reviste de artă (Koons) 344
Reconstituiri (Alÿs) 296
Rembrandt 35, 69, 107, 250, 307
Renoir, Pierre-Auguste 39, 44-47, 51-53, 60, 72-73, 80, 90, 101
  La Grenouillère 51
  și Durand-Ruel 53
  și Gauguin 72-73
reprezentanți ai abstracției cromatice 252-257
reprezentare
  Cézanne 87-93
  Degas 58-59
  Delacroix 36
  depășirea de către van Gogh 70
  eliberarea lui Kandinsky de 149-150
  Manet 39, 41
  Monet 56
  postfotografică 144
  și preconcepțiile 125-126
  vezi și expresionism
Restaurant de la Machine à Bougival (Vlaminck) 98
revista *De Stijl* 179-180
Rietveld, Gerrit 179-180, 196
  Casa Schröder, Utrecht 180-181, 196
  Fotoliu 179
  Scaun în roșu și albastru 180
Riley, Bridget 339
Rimbaud, Arthur 204, 220
Rivera, Diego 235, 243
Rodcenko, Aleksandr 167-172, 193, 322
  tripticul *Ultimul tablou/Moartea picturii* 169
Rodin, Auguste 19, 110-111
  Sărutul 110, *111*
Rose, Barbara 87
Rosenquist, James 276
Rossetti, Dante Gabriel 184
Rothko, Mark 143, 170, 173, 246, 253-257, 265-267, 277
  capela Rothko 256
  Fără titlu (Violet, negru, portocaliu, galben pe alb și roșu) 254
  Ocru, roșu pe roșu 254-255
Rousseau, Henri 105-109
  influența asupra lui Gauguin 74
  Leu înfometat aruncându-se asupra antilopei 107
  O seară de carnaval 106
  Portret de femeie 107-108
  și Picasso 105, 107-109
Rubens, Peter Paul 40, 110, 301
Ruskin, John 184, 272

S

Saatchi, Charles 335
Saatchi, Maurice 335
Saint Laurent, Yves 181, 212
Salmon, André 130
„Salonul cubiștilor" 126, 138
Salonul de primăvară pentru tinerii artiști 241
Salonul Independenților 24-25
Sankt-Petersburg 141, 149, 156, 158, 164, 168
  societatea tinerilor 164
  „Ultima expoziție futuristă : Zero-Zece" 164
Sartre, Jean-Paul 332
Satie, Erik 218
Să-i batem pe albi cu icul roșu (El Lisițki) 171
Sărutul (Brâncuși) 111, *112*
Sărutul (Klimt) 96
Sărutul (Rodin) 110, *111*
Sânii lui Tiresias (Apollinaire) 216
Scaun cu spătar tip scară (Mackintosh) 179
Scaun în roșu și albastru (Rietveld) 180
Scaun Wassily (Breuer) 195, *195*
Schönberg, Arnold 149-150, 196
Schopenhauer, Arthur 146, 149
Schröder, Truus 180
Schuffenecker, Émile 75
Schwitters, Kurt 207-209, 247, 266, 290, 334
  Cercurile 207
  Merzbau 208, *209*
sculptură
  arta contemporană 328, 342-343
  minimalistă 78, 299-311

  primitivismul 109-116
  „ready-made" 24, 281, *vezi și* pisoarul *Fântână* (Duchamp)
  sculpturile africane din lemn/măştile 95-97, 104, 113-114
  vorticistă 141-142
Sculptură ambulantă (Pistoletto) 290
Seară. Copacul roşu (Mondrian) 177
Secession 95
Semănătorul (van Gogh) 68
seria *Istorie naturală* (Hirst) 336
Serota, Sir Nicholas 18
Serra, Richard 341
Set de patru măsuțe de diferite mărimi (Albers) 194
Seurat, Antoine 79
Seurat, Georges 63-64, 78-83, 89-90, 97, 133, 139, 145, 276
  La scăldat, Asnières 79-80, 82
  O duminică după-amiază pe insula Grande Jatte 82-83
  şi Degas 81
Severini, Gino 136
Sferă de ziar (Pistoletto) 290
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 277
Shakespeare, William 220, 247
Sherman, Cindy 314-317
  Cadru de film fără titlu 314-317, *315*
Signac, Paul 79
simbolism 72-78, 97, 139-140, 150, 152, 155
  şi absurdul 204-205
Sine (Quinn)
Sisley, Alfred 44-46, 48-49, 51, 53
  şi Durand-Ruel 53
sisteme de rețele/grile
  Cézanne 93
  De Stijl 78, 93, 179, 182, 300
  LeWitt 309
  Mondrian 78, 174, 176, 178, 181, 342
Smith, David 256-257, 297-298
  Australia 256-257
Smithson, Robert 297-298
Societatea Artiştilor Independenți 24
Societatea Prietenilor Şcolii Bauhaus 196
Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs 46
solarizare 230, 307
Sotheby's 16, 113, 330-331
spațialism 289
Spice Girls 337
Staatliches Bauhaus in Weimar, *vezi* Bauhaus
Stalin, Iosif 156-157
Staller, Ilona (Cicciolina) 329, 345
stampe japoneze litografiate, *vezi* Ukiyo-e
Stația din Otsu (Hiroshige) 56, *57*, 58
Stări de spirit (Boccioni) 138-140
Steagul (Johns) 265
Stein, Gertrude 100-105, 108, 149
Stein, Leo 100-104, 149
Stella, Frank 303-305, 341
  Dansul hienei 304
  Mariajul dintre rațiune şi mizerie, II 303
  Picturile negre 303
  şi Andre 304-305
Stella, Joseph 22
Stepanova, Varvara 168
Stieglitz, Alfred 22, 26
Still, Clyfford 246
Stradă din Paris ; zi ploioasă (Caillebotte) 321
Stravinski, Igor 131, 217
Strindberg, August 72
Studiu după portretul Papei Inocențiu al X-lea de Velázquez (Bacon) 71
Sullivan, Louis H. 185-186, 313
Superman (Warhol) 275
suport artistic 25, 33, 128, 208, 229, 281
  al arhitecturii, *vezi* arhitectură
  al colajului, *vezi* colaj
  al constructivismului 165-169
  al filmului şi fotografiei, *vezi* fotografie/film
  al sculpturii, *vezi* sculptură
  artistul ca suport 282, 293-295, 316
suprarealism 74, 130, 215-237
  „automatic" 225
  dadaismul şi poarta spre 204, 213
  influența *Fântânii* lui Duchamp 27
Suprematism (Malevici) 163
suprematism 126, 155-172, 182

Ş

Şciukin, Serghei 157
Şcoala de la Barbizon 50-52
Şcoala de la New York 241

T

Tablou (de Kooning) 251
Tablou cu cerc (Kandinsky) 150-151
Tabloul nr. 2/Compoziția nr. VII (Mondrian) 178
Tamisa la Westminster (Monet) 55-56
Tanning, Dorothea 237

157
cciolina) 329, 345
litografiate, *vezi* Ukiyo-e
Hiroshige) 56, *57*, 58
occioni) 138-140
65
00-105, 108, 149
4, 149
-305, 341
i 304
re rațiune și mizerie, II 303
re 303
-305

ra 168
22, 26
6
zi ploioasă (Caillebotte) 321
31, 217
st 72
etul Papei Inocențiu al X-lea
(Bacon) 71
I. 185-186, 313
ol) 275
, 33, 128, 208, 229, 281
, *vezi* arhitectură
ezi colaj
ismului 165-169
fotografiei, *vezi* fotografie/

vezi sculptură
ort 282, 293-295, 316
130, 215-237
225
poarta spre 204, 213
tânii lui Duchamp 27
levici) 163
, 155-172, 182

Ș

157
izon 50-52
York 241

T

ng) 251
andinsky) 150-151
poziția nr. VII (Mondrian) 178
nster (Monet) 55-56
a 237

Tate 15, 18, 63
Tate Modern 18, 189, 201, 240, 273, 281, 327, 348
Tatlin, Vladimir 115, 164-169, 179-180, 182, 185, 206, 215, 307-308
  Contrarelief de colț 165-167, *165*, 307
  Turnul lui Tatlin 168-169
teatrul absurdului 205
tehnica „pasaj" 93
tehnica perspectivei duale 87-89, 91-92
Telefonul homar (Dalí) 215
teoria culorilor 81, 89, 133, 139, 145
teoria relativității, Einstein 125
teosofie 178
Terk, Sonia 149, 232
Thatcher, Margaret 71, 332, 335, 338-339
The Beatles 215, 269, 277
The Burlington Magazine 15
Tițian 42
  Venus din Urbino 42
Toți cei cu care m-am culcat, 1963-1995 (Emin) 338
Tratatul de la Versailles 192
Trei dansatoare (Picasso) *220*, 221-222
3 opriri etalon (Duchamp) 210, 247
tripticul *Moartea picturii* (Rodcenko) 169
tripticul *Ultimul tablou* (Rodcenko) 169
Troțki, Lev 156-157, 171, 235
  Întrebări din viața de zi cu zi 171
Tudor, David 286
Turner, J.M.W. 54-56, 307, 339
  Constable despre 54
  Foc la Palatul Parlamentului 55
  Ploaie, aburi și viteză 54-55
Tușă (Lichtenstein) 277
Tzara, Tristan 203-205, 210, 212-213, 224, 261

Ț

Țipătul (Munch) 71, 245

U

Ubu rege (Jarry) 205-206
Ukiyo-e (stampe litografiate) 56, 343
  influența asupra lui Degas 57-59
ultima expoziție futuristă: „Zero-Zece" 164

V

Vaca și vioara (Malevici) 158
van der Rohe, Mies 187, 198-199
  pavilionul german 198
van Doesburg, Theo 179-182, 193
van Gogh, Anna Cornelia 66
van Gogh, Theo (fratele lui Vincent) 66, 68-70, 72, 75
van Gogh, Theodorus (tatăl lui Vincent) 66
van Gogh, Vincent 64-72
  Cafeneaua de noapte 68
  Camera din Arles 68
  Casa galbenă *68*
  Mâncătorii de cartofi 67, *67*
  Natură moartă cu o farfurie de cepe 68
  influența asupra lui Bacon 71-72
  la Arles 68
  Noapte înstelată pe Ron 68, 245
  Pictorul în drum spre Tarascon 71-72
  Semănătorul 68
  și Gauguin 69, 71-72
  Vază cu floarea-soarelui 68
Vauxcelles, Louis 99, 122
Vază cu floarea-soarelui (van Gogh) 68
Velázquez, Diego 44, 69, 71, 107, 251, 317
Venus a zdrențelor (Pistoletto) 290, *291*
Venus din Urbino (Tițian) 42
Venus la oglindă 251
Verlaine, Paul 204-205
Victoria din Samothrace 37
Victorie asupra soarelui 158-160
Victory Boogie-Woogie (Mondrian) 342
Vioară și paletă (Braque) 123-125, *123*
Vir Heroicus Sublimis (Newman) 253
Visul (Kahlo) 234
Viziunea de după predică sau Lupta lui Iacob cu îngerul (Gauguin) 73-74
Viziunea Sfântului Ioan (El Greco) 119-120, *119*
Vlaminck, Maurice 96-99
  Restaurant de la Machine à Bougival 98
Volatil (Meireles) 281
Voltaire 203
vorticism 133, 141

W

Wagenfeld Lampe 193-194
Wagenfeld, Wilhelm 193-194
Wagner, Richard 146-147, 151, 189
Wainwright Building 186
Wall, Jeff 317-321
  Camera devastată 317-318, *318*
  Imitație 319-321, *320*

Warhol, Andy 19, 44, 130, 136, 265, 270-275
    Boiler 271
    Coca-Cola 270-271
    Cutii de supă Campbell's 271-273
    Diptic Marilyn 273-275
    Superman 275
    valoarea operelor de artă 17
Webb, Philip 184
Weiss, David 323
    Cum merg lucrurile (Fischli/Weiss) 324
    Cum să munceşti mai bine (Fischli/Weiss) 323
Weiwei, Ai, *vezi* Ai Weiwei
Werkbund-ul german 185, 187-188, 192
Whistler, James McNeill 56
    şi Academia din Paris 41
White Cube, galerie 340
Wilde, Oscar 53, 274
Wilhelm al II-lea 188
Wilson, Woodrow 21
Woolf, Virginia 65
Wright, fraţii (Orville şi Wilbur) 125
Wright, Frank Lloyd 179

Y

Young British Artists (YBA) 32, 330-340

Z

zgârie-nori 22, 185, 308, 313-314
Zola, Émile 90-91

ır) 125

2, 330-340

314

În Colecția de artă

au apărut:

Liviu Lăzărescu, *Tehnica picturii în ulei*
Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*
M.J. Bartos, *Compoziția în pictură*
Cornel Ailincăi, *Introducere în gramatica limbajului vizual*
Traian Brădean, *Curs de desen*
Gheorghe Ghițescu, *Anatomie artistică. Construcția corpului* (vol. I)
Gheorghe Ghițescu, *Anatomie artistică. Formele corpului în repaus și mișcare* (vol. II)
Florin Stoiciu, *Tehnici și maniere în gravură*
Ion Truică, *Arta compoziției*
Gheorghe Ghițescu, *Anatomie artistică. Morfologia artistică. Expresia* (vol. III)
Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*
Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual. Un studiu al compoziției în artele vizuale*
Rudolf Wittkower, *Sculptura. Procedee și principii*
Magda Cârneci, *Artele plastice în România: 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010*
Will Gompertz, *O istorie a artei moderne. Tot ce trebuie să știi despre ultimii 150 de ani*

www.polirom.ro

Redactor : Ioana Aneci
Coperta : Radu Răileanu
Tehnoredactor : Radu Căpraru

Bun de tipar : februarie 2014. Apărut : 2014
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. BOX 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax : (0232) 21.41.00 ; (0232) 21.41.11 ;
(0232) 21.74.40 (difuzare) ; E-mail : office@polirom.ro
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53 • C.P. 15-728
Tel. : (021) 313.89.78 ; E-mail : office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la S.C. LUMINA TIPO s.r.l.
str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, Bucureşti
Tel./Fax : 211.32.60, 212.29.27, E-mail : office@luminatipo.com

COLECTIA DE
aRTA

Will GOMPERTZ

O ISTORIE A ARTEI MODERNE

Tot ce trebuie să știi despre ultimii 150 de ani

Fost director la Tate Gallery, Will Gompertz explică arta modernă pe înțelesul tuturor. Istoria sa acoperă curentele și marii artiști de la preimpresionism până în prezent, fără să recurgă la jargonul istoricilor de artă, chiar și atunci când în joc sunt tehnicile utilizate sau subiectele abordate. Nu lipsesc contextele mai largi în care trebuie plasați artiștii și operele lor, detaliile biografice și întreaga anecdotică ce le însoțește. De la nuferii lui Monet la floarea-soarelui pictată de van Gogh, de la cutiile de supă ale lui Andy Warhol la rechinii murați ai lui Damien Hirst, aflați poveștile din spatele capodoperelor, faceți cunoștință cu artiștii și descoperiți secretul artei moderne.

„Will Gompertz este cel mai bun profesor pe care nu l-ați avut."
The Guardian

Impresionismul: pictorii vieții moderne, 1870-1890 • Cézanne: părintele nostru, al tuturor, 1839-1906 • Cubismul: un alt punct de vedere, 1907-1914 • Kandinsky/Orfismul/Călărețul Albastru: sunetul muzicii, 1910-1914 • Suprematismul/Constructivismul: rușii, 1915-1925 • Bauhaus: reuniunea de clasă, 1919-1933 • Dadaismul: domnia anarhiei, 1916-1923 • Pop-art-ul: shoppingul ca terapie, 1956-1970 • Postmodernismul: falsa identitate, 1970-1989 • Arta de azi: celebritate și bani, 1988-2008-prezent

Pe copertă: Alexander Calder, *Halebardierul*

EDITURA POLIROM
ISBN 978-973-46-4184-0
www.polirom.ro